



COLLEZIONARE IL TERRITORIO

Comune di Riva del Garda
Museo Civico

TEMI
EDITRICE

COLLEZIONARE IL TERRITORIO

Comune di Riva del Garda
Museo Civico

TEMI
EDITRICE

COLLEZIONARE IL TERRITORIO

20 marzo - 15 maggio 2005



Comune di Riva del Garda
Museo Civico

Paolo Matteotti
Sindaco

Mauro Grazioli
Assessore alla Cultura

Mostra e catalogo a cura di
Giovanna Nicoletti

Testi
Giovanna Nicoletti
Paola Jori

Schede a cura di
Paola Jori

Referenze fotografiche
Nicola Eccher

Allestimenti
Remo Ballardini
Massimo Zanoni

Ufficio Stampa
Arianna Tamburini

Si ringraziano tutti coloro che con la loro collaborazione hanno reso possibile questa mostra in particolare i collezionisti e



Cassa Rurale
Alto Garda



© Tutti i diritti riservati
Editrice TEMI, Trento - Museo Civico, Riva del Garda
Vietata la riproduzione anche parziale di testi e immagini
senza l'autorizzazione degli autori.

© Umberto Lilloni, per le opere di pagg. 63, 65 e 67

ISBN 88-85114-94-6

Il territorio e le sue collezioni, quelle pubbliche e private: una ricchezza che interpreta l'ambiente e lo rapporta alle espressioni artistiche più ampie. È questo il presupposto della mostra che apre la stagione 2005 e si propone di valorizzare un patrimonio di rilievo cresciuto nel tempo.

Il punto di riferimento, forse di svolta, vuole essere il 1947 e il fervore del Dopoguerra, quando il Premio Garda accoglie artisti di fama internazionale che operano nelle suggestioni della città, si fondono con le persone, sollecitano nuovi gusti estetici e contribuiscono a incrementare le collezioni del Museo Civico, di altre istituzioni e di soggetti privati. È il caso di Sironi, Lilloni, de Pisis, Carrà, Martini, tanto per citare alcuni nomi di spicco, così come di Depero e Melotti, Bonazza e Pizzini, artisti altrettanto noti e vicini alla nostra terra.

Il territorio si esprime e si presenta anche attraverso le opere di questi artisti; si ridefinisce con realizzazioni che vanno ad ispessire quanto l'Ottocento e il primo Novecento avevano saputo raccogliere dai pittori e dagli scultori celebri del periodo: Segantini, ad esempio, uno dei figli di questa terra; oppure Francesco Hayez, Michele Gordigiani, Ambrogio Fermini, Vincenzo Vela, i quali a partire dai decenni del Romanticismo contribuiranno a comporre la prestigiosa collezione di Andrea Maffei.

Riproporre questo importante passato assieme alla contemporaneità significa evidenziare il percorso di un collezionismo tuttora attivo e allo stesso tempo rendere fruibile al pubblico vasto un patrimonio che si lega storicamente alla città e alla sua crescita. Per questo dobbiamo ringraziare le istituzioni pubbliche e i numerosi privati che hanno messo a disposizione le loro opere.

Paolo Matteotti

Sindaco di Riva del Garda

Mauro Grazioli

Assessore alla Cultura

Collezionare il territorio 1850-1950

Giovanna Nicoletti

Lo sguardo dell'artista che traduce il paesaggio

L'immagine del Lago di Garda come luogo poetico oltrepassa le consuete definizioni geografiche ed economiche che lo contraddistinguono per far affiorare una serie di riferimenti letterari, da Catullo a Virgilio a Dante - o a una più recente letteratura - che, esaltando la bellezza terrena, fanno rivivere nei versi il culto dell'antico.

Similmente accade per le immagini degli artisti che hanno percorso le strade e le acque che solcano il lago lasciando soltanto dal Quattrocento in poi taccuini di viaggio verosimili. È in questo tempo infatti che si afferma la centralità dell'uomo e della natura rispetto ai simboli e alle allegorie utilizzati nelle epoche precedenti per esprimere una realtà spesso trascendente.

Dall'osservazione alla veduta d'insieme, la pittura si trasforma molto presto in ardita prospettiva come mostra la settecentesca interpretazione della partenza del generale Vendôme da Riva avvenuta nel 1703. Lo sguardo sul territorio si allarga esaltando simultaneamente la presenza di luoghi arcensi e rivani rappresentando un utile documento per lo studio urbanistico ed economico.

È in particolare dall'Ottocento che il Garda rappresenta un luogo di scoperta. Attraversato già dal Cinquecento in occasione dei Grand Tour da giovani aristocratici stranieri che giungevano in Italia per completare ed arricchire la propria formazione, dalla fine delle guerre napoleoniche la scoperta del lago coincide con la nascita di una nuova forma di turismo alla quale corrisponde una sempre maggiore diffusione delle immagini attuata attraverso le stampe. Alla ricerca di una natura intatta e quasi primitiva, come detta l'animo romantico, l'artista fissa dunque le proprie impressioni perché siano fermate attraverso l'incisione e la sua riproduzione fotografica.

L'attenzione per il sublime e il pittoresco aprono la strada alle rappresentazioni di William Turner, caratterizzate da un disgregarsi della visione nella luce, e a quelle di Caspar Friedrich, dove la luce significa rappresentare un'atmosfera di incantata contemplazione. È questo immaginario che spinge artisti come Jakob Wetzel o Camille Corot a trattenerli sul Garda durante il loro viaggio in Italia e a scegliere il passaggio dell'acqua come soggetto delle loro composizioni. Accanto a loro anche i berlinesi Max Schmidt e Albert Hertel e il viennese Josef von Schögl individuano negli scorci lacustri un interessante pretesto per dare consistenza alle luci e alle forze della natura che con la loro energia mettono in rilievo i profili degli elementi descritti siano essi architettonici, come l'acquedotto di Max Schmidt che tratteggia Villa Lutti, o naturalistici, come l'intenso scorcio del lago di Albert Hertel che sembra voler dare consistenza ad un totalizzante e sapiente spirito romantico. La curiosità per i fenomeni naturali esprime il legame tra pittura di paesaggio e il mondo delle scienze, trovando conferma nel virtuosismo prospettico delle vedute. La descrizione di una natura vera e la documentazione costruita per "caratteri" - figure che abitano il paesaggio - rendono vivaci gli scorci di Josef von Schögl e di Antonio Fermini. Tenno e Riva del Garda diventano soggetti di momenti tratti come felici istantanee. Le apprezzate vedute sono parti di collezioni importanti come testimonia l'opera di Fermini (1852) acquistata da Andrea Maffei, celebre poeta, traduttore e avveduto mecenate delle arti — la sua collezione vanta opere non solo contemporanee ma anche del Seicento bolognese, di scuola fiamminga e spagnola e del Settecento veneto - che in una lettera ad Antonio Gazzoletti evidenzia la bellezza della tavola per la trasparenza e la verità dell'acqua.

Libertà creativa e sperimentazione rappresentano dunque il segno distintivo ottocentesco ispirato dalla scuola di Barbizon e successivamente dalla pittura di macchia e da quella impressionista.

Verso il Novecento

Il territorio gardesano - attraversato da personalità artistiche di diversa provenienza e formazione e, per altre, luogo natale - descritto con cura scientifica e documentaria (l'acquerello di Albrecht Dürer ritrae il castello di Arco inerpicato sulla montagna, 1495) acquista verso la fine dell'Ottocento nuovo valore simbolico rispetto allo spirito romantico: il divisionismo simbolista di Giovanni Segantini (Arco, 1858 – Schafberg, 1899) scruta la luce dentro un misticismo panteista, luce che la ricerca di Luigi Bonazza (Arco, 1877 – Trento, 1965) traduce prima in mito e successivamente in pennellata vibrante, cara ai tocchi abbreviati della lezione impressionista.

La fine dell'Ottocento è attraversata dalla sperimentazione impressionista intrisa di luci di natura che talvolta indugiano sulle luci delle città. Giovanni Boldini e Pierre Auguste Renoir sono protagonisti di questa esperienza dinamica che vede nei ritratti l'espressione piena di sintesi e di luce, riflesso della moderna società. Giovanni Segantini prende le distanze da questa ricerca a lui contemporanea che caratterizza la crescente industrializzazione delle città per inseguire, piuttosto, il mito della natura. *All'arcolaio, Nella stalla, La vanità*, realizzati tra la fine del 1870 la fine del 1890, sono pretesti per entrare nella profondità del simbolo travolto dal panteismo di una natura vissuta attraverso il segno allungato del colore diviso che traduce i ritmi eterni di un universo paesistico.

Nel Novecento accanto al gusto del collezionismo, che vede accrescersi il numero di presenze artistiche sul lago, sono alcuni gli artisti che si affermano sul territorio sulla scia di una vivace sperimentazione linguistica. Luigi Pizzini in *Burano* e in *Bragozzi* descrive il colorismo della laguna e quello del lago avvicinandosi al naturalismo di Umberto Moggioni con il quale condivide l'esperienza dell'atmosfera di Ca' Pesaro. L'ambiente veneto reso vivace dal confronto tra la tradizione accademica e il linguaggio d'avanguardia segna una interpretazione nuova della natura, visitata attraverso la sperimentazione del colore e della pittura *en plein air*. I tratti del disegno si trasformano, attraverso l'autonomia strutturale e il rigore compositivo, in esercitazione rigorosa pronta a liberarsi attraverso improvvise e originali messe a fuoco, capaci di allargare l'orizzonte mostrando una stabilità imprecisa attraverso la stesura di linee curve che rendono dinamiche e dilatate le immagini destinate, nel tempo, a diventare un motivo di continuo confronto e di immedesimazione con la natura, alla ricerca della vera poesia. Pio Semeghini, nel vaporoso paesaggio della laguna, realizzato su tavola nel 1927, riporta la luce in termini di vibrazione atmosferica, uscendo da ogni appassionato vedutismo. Il colore aspira ad assorbire i volumi pur conservando il pieno risalto della forma. Il segno colore è definito da una rigida disciplina che gli deriva dallo studio dei maestri, in particolare Piero della Francesca come evidenziava negli anni Venti.

Parallelamente nella scutura di Arturo Martini si percepisce la libertà delle soluzioni formali raggiunte svuotando gli schemi ottocenteschi della rappresentazione classica e seguendo una rigorosa geometria delle linee che costringono la figura e il suo gesto all'interno di una schema, che sembra tradire un misticismo austero.

Anche Luigi Bonazza, nei paesaggi degli anni Trenta, abbandona il rigore descrittivo di miti e allegorie, di soggetti di volo e italianità. Si dedica, piuttosto, ad una narrazione costruita da tocchi di colore che rimandano all'esperienza divisionista, permeati da atmosfere ricche di poesia e caricate di brillantezza e luminosità che traducono il muoversi della luce dalla superficie del cielo a quella dell'acqua.

Tra gli anni Venti e gli anni Quaranta la traduzione della realtà coincide con una nuova prospettiva visiva. Il linguaggio della velocità, della macchina, della cartellonistica, sintetizzato nell'esperienza futurista, qui espresso

da Nicolaj Djulgheroff, incontra la sospensione delle atmosfere novecentesche che si richiamano alla classicità di Fausto Melotti e alla progressiva astrazione delle composizioni liriche di Carlo Belli. I loro lavori danno ispirazione alle parole di Paolo Fossati quando scriveva, in particolare, sui pensieri di Melotti riguardo alla natura disordinata: "la sua verità, come quella dei sensi, è mobilissima e indefinita e implica una dispersione che nulla di proprio lascia a chi si immerga perdendovisi entro". È dunque bene ricordare come l'arte di questi anni diventi per gli artisti uno stato d'animo angelico, quasi geometrico che si rivolge all'intelletto e non ai sensi.

Accanto all'astrazione degli anni Quaranta rimane viva una tensione alla verità del paesaggio espressa pienamente negli artisti transitati sul lago in occasione della Mostra di Pittura Premio Nazionale Paesaggio del Garda, indetto dall'Azienda Autonoma Soggiorno di Riva del Garda e tenutosi dal 15 agosto al 15 settembre.

Le opere dei vincitori del Premio qui esposte definiscono il paesaggio come una ricerca di luce e di forme che inseguono la ricerca novecentista senza abbandonare il luminismo cromatico, particolarmente intenso nel lirismo dell'acquerello, come mostrano i lavori di Neno Mori e di Ernesto Piccoli. Dalle immagini degli anni Trenta di Raffaele De Grada costruite secondo una struttura solida le pennellate si sfrangano fino alle delicate atmosfere di Orazio Pigato e al chiarismo di Umberto Lilloni. Molti sono i segni dedicati al paesaggio gardesano lasciati da questi protagonisti. Spiccano tra le altre opere i disegni di Fioravante Seibezzi, Arturo Tosi e Adriano di Spilimbergo realizzati nel 1947, in occasione del premio o l'olio di Antonio Calderara che descrive l'Hotel Paradiso di Torbole. Sono immagini che nell'immediatezza del segno fissano i particolari rivelando le suggestioni di pieni e vuoti nelle profondità dello spazio.

La tarda ricerca di Gastone Celada (1960) muove verso una costruzione spaziale che insegue le forme della ricostruzione geometrica richiamandosi alle forme spezzate di futurismo e cubismo, cara anche al linguaggio di Carlo Dalla Zorza e Francesco Menzio.

Fortunato Depero sia nella solificazione dei paesaggi degli anni Cinquanta che nel bozzetto dedicato al *Castello lacustre* (1954) realizza un esempio di architettura italiana movimentata da una compresenza naturalistica. Il motivo del lago è reso evidente dalla presenza di pesci volteggianti nell'aria che si accompagnano a vele: il castello allude alle fortificazioni che si affacciano sull'acqua. Il disegno descrive la volumetria dell'immagine nello scorcio prospettico espresso dalla rotazione della linea.

La leggerezza del segno traccia le visioni di Atanasio Soldati e di Filippo De Pisis, segni di presenze enigmatiche che si vanno a perdere in uno spazio quasi senza confini. La natura riprende forma nelle sagome costruite dei paesaggi di Carlo Carrà, nelle sedimentazioni metafisiche di Mario Sironi stratificate nelle spaccature delle architetture da lui ricostruite e nelle forme scomposte e ricostruite di André Derain.

A proposito di Anfore

Nel 1947, nel primo dopoguerra, viene indetto a Riva del Garda il Premio Garda con l'intenzione di incrementare quella pittura naturalistica che si era posta come capace di rinnovamento. La straordinarietà dell'evento è segnata dalla presenza di artisti di chiara fama che vollero essere presenti. Dalle occasioni di incontro che avvenivano di preferenza presso il Ristorante Faccetta Nera di Arnaldo Ambrosi nasce l'idea di far dipingere agli artisti dei paesaggi ad olio sulle anfore olearie e da vino. Vengono dunque dipinte le prime nove alle quali se ne aggiungono altre tre di

forma diversa. Le dodici anfore sono dipinte tra il 1947 e il 1954 e presentano soggetti non solo di paesaggio ma anche ritratti e nature morte. L'ambita meta, come si legge in un cartiglio datato settembre 1952, era quella di raccogliere 100 bozzetti firmati su dodici anfore. Se ne contano oggi una settantina. Ovviamente le anfore non sono tutte dello stesso valore come aveva osservato Luigi Serravalli ma offrono uno spaccato delle tendenze pittoriche della fine degli anni Quaranta, oltre a testimoniare la presenza di gran parte degli artisti che avevano aderito al premio. Particolarmente preziose sono: la prima con firme di Umberto Lilloni, Carlo Dalla Zorza, Fioravante Siebezzi, per citare alcuni degli artisti; la seconda su cui lavorano tra gli altri Cesarina Seppi, Neno Mori, Fioravante Seibezzi, Aldo Bergamini; la terza con Arturo Paluselli; la quarta con Guido Cadorin, Orazio Pigato; la quinta con Achille Dal Lago, Dominicus; la nona è decorata da Carlo Carrà, Arturo Tosi e Antonio Calderara; la decima ha una immagine di Filippo de Pisis; l'undicesima di Angelo Dal Bon.

Le anfore sono state in seguito acquistate dal Comune entrando a far parte del patrimonio del Museo Civico a testimoniare non solo l'aspetto estetico ma anche quello di documentazione della storia del paesaggio italiano. Storia, questa, significativa per la cultura iconica dell'arte italiana come evidenziano anche i preziosi nuclei di collezioni individuati sul territorio in occasione di questa mostra. Le collezioni sono infatti, insieme al passaggio di artisti che in diversa misura hanno contribuito alle loro creazioni, un imprescindibile punto di partenza per indagare l'identità del luogo. Identità che si apre ad una possibile futura indagine che, dalla seconda metà del Novecento fino ai giorni nostri, ha reso vivace e attivo il dibattito culturale locale. Si pensi infatti al recente progetto Sguardigardesani nato per mettere in evidenza una nuova rappresentazione del territorio gardesano liberamente interpretato da fotografi che lavorano con il tema del paesaggio. È questo il luogo dove il "flusso globale di circolazione di merci e messaggi" incontra l'identità della storia, la sua memoria e il suo futuro.

La stagione dei Premi

Paola Jori

Ci sono più di una seria e valida motivazione all'origine della mostra *Collezionare il territorio*. Doveroso è sembrato innanzitutto rievocare un'iniziativa come il *Premio Nazionale Paesaggio del Garda*, così importante e rilevante nel panorama artistico nazionale di quegli anni, che fece assumere alla città di Riva del Garda un ruolo significativo nel campo delle arti visive. Ulteriore pretesto è stato fornito dalla considerazione che il ricordo di tale premio è rimasto sempre vivo, nel corso delle stagioni, non solo nella memoria degli artisti, degli appassionati o dei cultori, ma anche nella coscienza collettiva della città. Inoltre, tutt'altro che trascurabile è stata l'occasione, fornita da tale ricognizione, che consente di rivisitare un'epoca indubbiamente ricca di stimoli e promesse. Si è quindi cercato di ampliare il lavoro di studio e di ricerca, protratto per diverso tempo a causa delle evidenti difficoltà nella reperibilità e raccolta dei materiali, attraverso una manifestazione espositiva in grado di costituire un momento importante per il territorio, che può essere risveglio e stimolo ad una continuità e tensione della vita culturale.

La mostra, avvalendosi della presenza di opere storiche nonché di interessanti inediti, ha inteso identificarsi con un momento di riflessione su un periodo solo recentemente valorizzato, dopo lunghi anni di quasi totale disattenzione. Vivificare tale situazione è stato motivo fondante dell'iniziativa, poiché non si può prescindere dal fatto che da tale temperie abbia avuto origine un fenomeno collezionistico locale di notevole interesse. L'impostazione iniziale della rassegna, centrata su coloro che del premio furono i protagonisti, s'è andata dunque ampliando fino a comprendere testimonianze di raccolte di grande rilievo, addirittura ignorate sul territorio stesso.

Il percorso si snoda dal nucleo originario degli artisti che presero parte al premio del 1947, chi in qualità di concorrente chi di giurato, ognuno depositario di un particolare ed originale apporto alle poetiche del momento, fino a nomi illustri di personalità che hanno tracciato la storia artistica italiana del secolo scorso, per toccare individualità che con il Garda ebbero rapporti privilegiati. Il distacco conseguente al decorso del tempo, che ci divide da quella manifestazione, si può dire che riservi a suo vantaggio la prerogativa di riconsiderare i valori assoluti della compagine che vi partecipò, anche grazie al confronto con i lavori degli altri artisti esposti, spesso espressione di programmi teorici di punta.

Il *Premio Nazionale Paesaggio del Garda* va inserito in una mappa assai vasta di rassegne di questo tipo che indubbiamente andavano incontro ad un bisogno diffuso dei pittori di trovare occasioni di mercato, ma che, d'altro canto, sembravano fornire anche risposte, sul piano operativo, all'esigenza di un'utilità sociale dell'arte. Questi canali di diffusione del prodotto artistico trovavano spesso l'adesione di un gran numero di partecipanti e molti recensori non esitavano ad interpretare questo fenomeno come pletoricità od assenza di selezione, di conseguenza come motivo di un generale appiattimento o mediocrità delle esposizioni. Il concorso legato alla città lacustre s'inseriva comunque nel solco più dignitoso di questa tradizione, che aveva, come precedenti, illustri manifestazioni organizzate prevalentemente al Nord. Il *Premio San Remo*, istituito nel 1935, si articolava in diverse sezioni e prevedeva, ad ogni edizione, la trattazione di un tema specifico. Nonostante si prefiggesse come obiettivo quello di favorire l'arte, la letteratura e la cultura italiane, fu sempre bersaglio di critiche per i soggetti proposti e per la scarsa qualità dei lavori selezionati. Del 1938 è il *Premio Cremona* voluto da Farinacci che, dietro la facciata della necessità di un'arte figurativa d'immediata e facile comprensione, dunque di elevazione culturale del popolo, voleva in realtà orientare la pittura italiana "verso una concezione politico-fascista". Un anno più tardi veniva istituito il *Premio Bergamo* che si caratterizzava per la sua decisione di svincolarsi dall'obbligatorietà di temi ufficiali. Non mancano le polemiche suscitate dall'ala più intransigente del fascismo che vide subito su poli opposti proprio *Premio Cremona* e *Premio Bergamo*, mettendo in evidenza l'eccessiva autonomia di lavoro concessa, se non addirittura favorita ed esaltata, da quest'ultimo. La contrapposizione

tra le due manifestazioni si palesava più che altro sul piano dell'antitesi ideologica, basata sulla discrepanza tra due fulcri culturali che vivificavano l'arte durante il periodo fascista: quello dell'immagine di massa caratterizzante il *Premio Cremona* e quello più elitario del *Premio Bergamo*, collegato ad un versante colto dell'arte italiana, che aveva rapporti con tendenze di oltre confine.

Due edizioni vedevano invece lo svolgersi del *Premio Verona*, istituito sia nel 1942 sia nel 1943 e che puntava alla celebrazione dell'agricoltura attraverso la trattazione di temi quali i fiori, i frutti, gli animali. Di notevole rilievo e riconosciuto spessore erano anche due manifestazioni che si collocavano decisamente al di fuori dei canali istituzionali e che indubbiamente favorivano il sorgere di ulteriori sbocchi mercantili alle opere contemporanee: la *Mostra delle collezioni d'arte contemporanea*, organizzata a Cortina nel 1941, ed il *Premio alle Gallerie*, che aveva avuto luogo nel 1940/41 e nel 1941/42. La prima rientrava in quel progetto di promozione del collezionismo d'arte contemporanea e di incentivazione del mercato favoriti dal ministro Bottai: tra le venti raccolte individuate ricevettero il premio per omogeneità e novità di selezione quelle di Cardazzo, Della Ragione, Rimoldi e Suppo. Con il secondo, il Ministero dell'Educazione Nazionale intendeva riconoscere, alle gallerie più attive, il merito di incoraggiare il mercato di opere d'arte contemporanea. Quadriennali di Roma e Biennali di Venezia sono senz'altro da menzionare, ma esigono trattazioni diverse.

Il *Premio Nazionale Paesaggio del Garda* fu istituito dall'Azienda Autonoma di Soggiorno di Riva del Garda nel 1947 con l'intento di "mettere il pubblico della provincia a contatto diretto con l'opera dei nostri pittori e scultori". Nove furono i premi che la giuria, presieduta da Arturo Tosi e composta da Felice Carena, Carlo Dalla Zorza, Raffaele De Grada, Enrico Paulucci, Carlo Pizzini ed Enrico Gaifas assegnarono all'interno della manifestazione.

Molte considerazioni si possono fare riguardo alle motivazioni che furono alla base della scelta tematica, dal momento che l'imposizione di un soggetto fu motivo ricorrente di premi e concorsi e non è da collegarsi solo a grandi e piccole committenze del periodo. L'iniziativa si aprì con una titolazione importante e di carattere generale, che contiene già un preciso orientamento. Il tratto più significativo è che la mostra nacque all'insegna di un tema compositivo scevro da imbrigliamenti, il paesaggio appunto, e non un oggetto necessariamente obbligante, che consentiva di rifarsi a motivi ispirativi ampi ed anche di respiro internazionale. Del resto anche nelle Biennali di Venezia, già a partire dagli anni Trenta, fecero la loro comparsa sezioni di pittura organizzate per temi.

Optare per il paesaggio come tematica unica e vincolante, significava anche eliminare i problemi connessi con la pittura di figura o rappresentatività statuaria, retaggi di logiche di regime.

Non va perso di vista inoltre il clima in cui la rassegna andava a collocarsi: il momento in cui il dibattito ideologico si stava ancora dilaniando tra i motivi dell'astrazione, perseguiti dagli artisti astratto-geometrici, quelli legati al colore o comunque alla sensazione cromatica tangenti ad istanze impressionistiche, per non dimenticare alcuni richiami a temi fondamentali dell'estetica romantica. L'esortazione fu dunque verso una pittura en plein air, fonte dell'immediatezza espressiva, incline a portare all'aperto i problemi intellettualistici, come pure la tendenza ad una deformazione del motivo paesistico in senso soggettivo, interprete di uno stato d'animo interiore personale, emotivamente coinvolgente, tanto drammatico quanto poetico.

L'argomento centrale, nella sua disarmante semplicità, riusciva a dimostrare comunque che, al di fuori di qualsiasi polemica, esisteva di fatto una sostanziale condizione di equilibrio. Le premiazioni infatti, sdoppiate sia sul versante del "paesaggio nazionale" sia su quello delle vedute locali, portarono a giudicare vincitrici personalità pittoriche,

nonché precise correnti estetiche, di primo piano anche negli anni a venire. Un *Premio Garda* andò diviso a pari merito tra Enzo Morelli e Fioravante Seibezzi, mentre l'altro se lo aggiudicò Umberto Lilloni. Il *Premio Toscolano* fu assegnato a Neno Mori, il *Premio Trento* a Francesco Menzio, il *Premio Gardone* ad Adriano di Spilimbergo, il *Premio Venezia* ad Aldo Bergamini, il *Premio Delfino* a Luigi Pizzini, il *Premio Rovereto* ad Ernesto Piccoli, il *Premio Spiaggia degli Ulivi* ad Orazio Pigato.

L'iniziativa seppe così portare alla ribalta orientamenti come quelli del pittoricismo veneto con il suo allargamento alla scuola di Burano, capace di fondere espressione, impressione e colore in una pennellata vibrante e segnica al tempo stesso; richiami dunque all'impressionismo francese concentrato sullo studio del motivo, innestati su meditazioni di tradizione spiccatamente veneta del colore. Venne inoltre evidenziato il nucleo del Novecento sfaldatosi tra primitivismo, evolutosi nello sfilacciamento dei volumi in morbide masse cromatiche, e chiarismo, foriero di una dilazione del naturalismo impressionista in chiave lirica, addolcita da toni ariosi e delicati; inoltre non mancò di menzione il gruppo torinese, i cui esiti, forti delle esperienze parigine, furono sostanziate da recuperi impressionistici e fauves.

Non di meno ci fu chi, al tempo, manifestò attenzione a tale avvenimento e dimostrò altrettanta capacità di cogliere valori stabili nelle opere esposte in tale occasione. Lavori degli autori che animarono l'esposizione diventarono infatti parte integrante di collezioni private, presenti in modo considerevole sul nostro territorio.

Giovanni Boldini

(Ferrara, 1842 – Parigi, 1931)

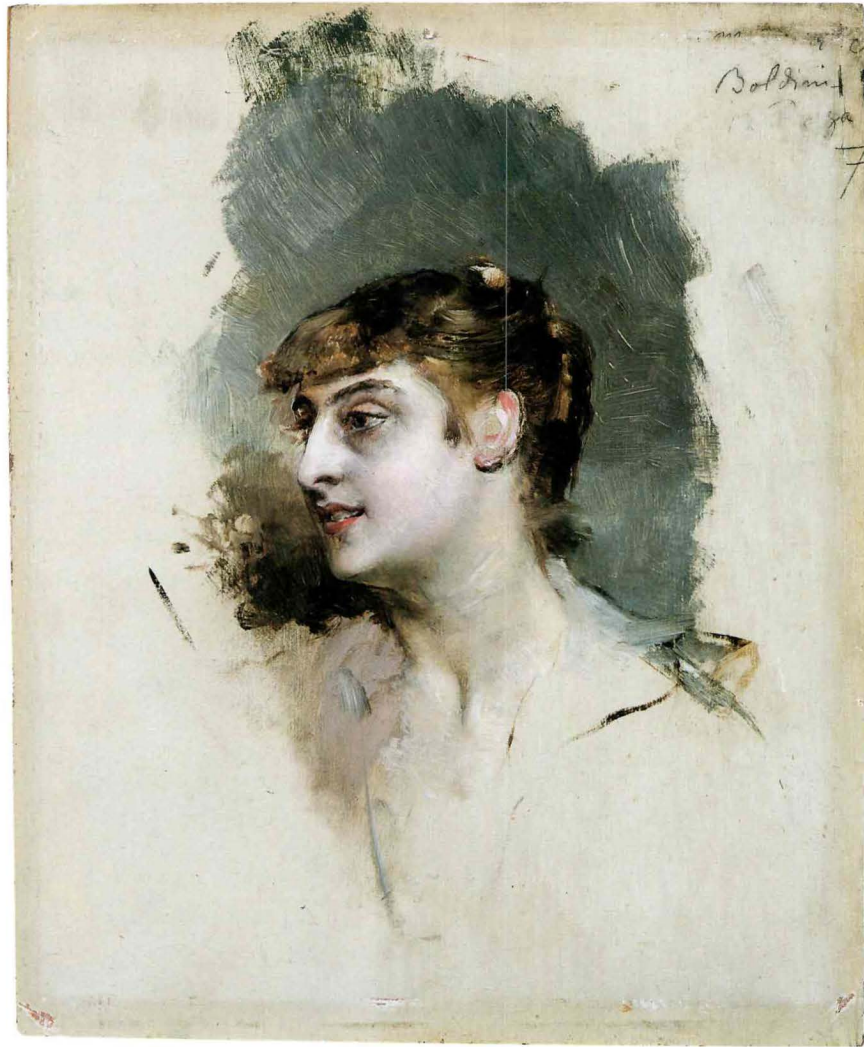
Mother of Sacha Guitry

olio su tavola, cm 26x21

collezione privata

La figura di Giovanni Boldini è molto complessa e soprattutto costringe chi lo segue ad aprirsi a varie problematiche. La sua frenetica attività, infatti, copre un periodo lunghissimo che va dagli anni Sessanta dell'Ottocento agli anni Trenta del Novecento, passando dunque attraverso gli stili naturalista e simbolista, ma anche attraverso le avanguardie primonovecentesche, fino ai più diversi "richiami all'ordine". Lasciata Ferrara va a Firenze, ma già nel 1867 si reca a Parigi. Il quadro della sua formazione non sarebbe tuttavia completo se non si citasse il viaggio a Londra, fondamentale per la sua ritrattistica. I temi rurali della sua prima produzione sono sostituiti dagli esterni parigini e dalla rappresentazione, sempre aderente ed animata, della vita moderna come le danze, i salotti, le signore della buona società. Spesso accusato di eccessivo virtuosismo, Boldini rifiuta una visione "tale e quale": ciò che appare non gli basta e per

tale ragione decide di scardinare la realtà e di sottoporla ad una decostruzione particolare tramite un processo di materializzazione ed una conseguente dinamicizzazione. Tensione e dinamismo caratterizzano anche questo piccolo ritratto. È infatti proprio tale genere a dare la fama all'artista. Numerosissimi, questi quadri ci restituiscono un'epoca ed offrono all'artista l'occasione di sperimentare la sua particolare pittura. Sono campi energetici di azione, sia che i soggetti si muovano o stiano fermi. Lo stile di Boldini si fa sempre più rapido, sintetico, ma sostenuto da una materia pittorica ricca e sensuale, che negli anni rende più trasparente e diafana. Con ciò l'artista ha la possibilità di alleggerire le composizioni e inoltre riesce a svuotare i pieni con maggiore facilità ed a gestire dinamicamente i vuoti ottenuti, trasferendo i personaggi in superficie, quasi fossero sottoposti all'azione di una marea che si dilata.



Pierre Auguste Renoir

(Limoges, 1841 —
Cagnes-sur-Mer, 1919)

Tete de profil

bassorilievo in bronzo,
cm 26 Ø
esempl. 3/10
collezione privata

Dopo aver dipinto per anni quadri commerciali e copie di lavori del Louvre, Renoir entra alla Ecole des Beaux-Arts di Parigi. Importante è l'incontro con Monet, Bazille e Sisley che lo introducono alla pittura en plein air. Espone con intermittenza ai Salon e partecipa alle prime mostre degli impressionisti. Conosce Courbet, Cézanne e Mallarmé. Nel 1881 compie un viaggio in Italia e qui scopre la pittura di Raffaello e gli affreschi pompeiani, che molto influenzano la sua opera. Al centro dei suoi interessi v'è il tentativo di applicare alle composizioni con figure una tecnica di definizione delle forme che s'avvale di tocchi di colore sparsi e di scintillii luminosi. Tanto nei ritratti, quanto nei paesaggi o nelle nature morte egli non si propo-

ne di raggiungere un'illusoria fedeltà alla natura, quanto di liberarsi dal principio della nitidezza dei contorni e dalla dipendenza dai soggetti tradizionali.

La sua produzione si distingue per un particolare interesse nei confronti della figura umana, soggetto anche di questo bassorilievo. Il suo agire è caratterizzato da una sensibile delicatezza di tocco ed una rara cura per gli effetti decorativi, riconducibili anche all'opera tridimensionale. La dolce sensualità dei suoi profili, le armonie morbide e carezzevoli dei suoi volti, la pienezza e la rotondità delle sue figure sono costantemente esaltate dalla sontuosità della materia, dal tocco minuzioso e liscio, da un'esecuzione ricercata e sapientemente variata.



Ambrogio Fermini

(Cernusco sul Naviglio, 1811 –
Milano, 1883)

Veduta di Riva del Garda, 1852
olio su tavola, cm 53x80
Museo Civico, Riva del Garda

Il dipinto proviene dalla collezione Maffei, come documentato da una lettera che il poeta invia il 20 novembre da Riva del Garda all'amico Antonio Gazzoletti. Con entusiasmo egli descrive l'opera: "Del Fermini ho comperato un quadro per me rappresentante Riva, ed è bellissimo; l'acqua poi d'una trasparenza e d'una verità alle quali il Canella stesso è di rado arrivato".

Luogo molto frequentato dai viaggiatori italiani e stranieri, tappa obbligata del Grand Tour, sono i laghi dell'Italia settentrionale, dal lago di Como al lago Maggiore, dal lago di Garda

al lago d'Iseo. Sulle loro sponde i nobili italiani avevano costruito le loro splendide ville estive e, nel XIX secolo, vengono eretti anche grandi alberghi per i facoltosi clienti stranieri. Sollecitati dalle richieste di questi turisti, molti artisti italiani si specializzano nelle vedute lacustri, eseguite con un realismo schietto e genuino, stilisticamente non sempre raffinato, ma chiaro ed immediatamente comprensibile.

L'opera è stata sicuramente apprezzata per la descrizione meticolosa dei luoghi, animati da scene di genere, per la finezza del tocco e la qualità della luce.



Max Schmidt

(Berlino, 1818 –
Koenigsberg, 1901)

Arco, Villa Lutti, 1868

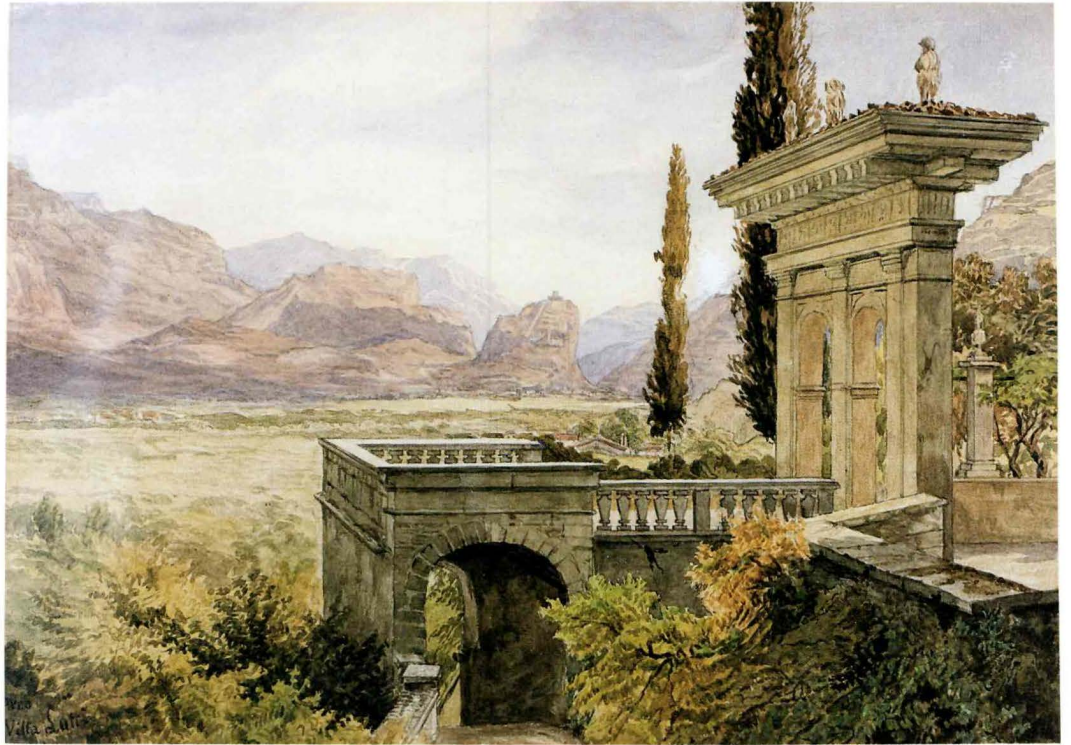
acquerello su carta,
cm 25x35,5

Cassa Rurale Alto Garda

Max Schmidt è un acquerellista di sicuro talento all'interno del proprio periodo storico, conosciuto anche come pittore di genere e paesaggista. Dal 1861 al 1870 compie una serie di viaggi che lo portano dalla Turchia alla Palestina, dall'Egitto all'Italia, fino all'Inghilterra. Da tali esperienze gli deriva una grande passione per i paesaggi del Sud che rende, all'interno dei suoi dipinti, con uno stile romantico ed una cromia chiara ed armonica. Lo affascina anche il paesaggio nordico, che ritrae spesso in composizioni dal carattere grandioso e dense di carica emotiva.

In questo quadro egli dimostra di privilegiare un approccio di tipo naturalistico nei confronti del paesaggio, rispetto ad altre opere dominate da un intento più sistematico ed ideale. L'acquerello, pur di dimensioni contenute, mostra il suo lavoro più fresco, la capacità dell'autore di catturare l'ampiezza e la solarità di questi splendidi panorami. La veduta inquadra un'ala della terrazza che, magnificamente, fa da cornice a Villa Lutti, incantevole residenza affacciata sulla piana che da Arco si estende verso Riva del Garda. La vista che si può godere da questo sito spazia verso più oriz-

zonti e Schmidt dimostra di aver scelto quello diretto verso la zona montuosa, piuttosto che quella lacustre. La villa fu voluta da Vincenzo de Lutti a S. Alessandro, sotto il Brione. Era famoso il suo salotto, del quale era nume tutelare Andrea Maffei, traduttore di Byron, Goethe, Schiller, Shakespeare, Milton, Anacreonte. Poetessa era la figlia del padrone di casa, Francesca, che godeva della compagnia di Giovanni Prati, Antonio Gazzoletti come pure di Hayez e Vela. Architetto della splendida villa fu Antonio Negrin Caregaro che, oltre a studiare l'edificio, si fece anche carico di inserirlo nei fianchi del monte Brione, curandone i rapporti con l'ambiente, la casa colonica e le scuderie annesse. Il panorama è ampio e la costruzione del dipinto restituisce un'economia compositiva degna di un'opera di vaste proporzioni. L'acquerello si basa su una visione sostanzialmente aderente alla realtà topografica, anche se organizzata secondo principi strutturali, di certo attentamente studiati. La tecnica è sapientemente padroneggiata come testimoniato dai colori sfumati con abilità, in modo da guidare l'occhio dal primo piano, leggermente in rilievo, fino alle montagne sullo sfondo.



Ignoto

Senza titolo
olio su tela, cm 72x112
Cassa Rurale Alto Garda

Il quadro si colloca cronologicamente verso la metà dell'Ottocento. La panoramica offre un'inquadratura tipica per il periodo, durante il quale sono le descrizioni naturalistiche dei luoghi ad avere maggiore importanza, rispetto alle attività umane. Le vedute illustrano per lo più la molteplicità del paesaggio e della natura ed hanno spesso la funzione di documentare i luoghi per farli conoscere. La pittura di paesaggio, d'impronta Biedermeier postromantica, si sviluppa iniziando dalle vedute di possedimenti per passare attraverso i quadri di paesaggio e giungere sino al dettaglio naturale di tipo realistico. Tale dipinto si può dunque incanalare in questo filone. Lo scorcio è assai caratteristico e, da questo punto a nord di Arco, consente un'ampia inquadratura che ingloba lo sperone sul quale si erge il Castello arcense e la piana che prelude alle rive del lago di Garda con i due insediamenti di Riva sulla destra e Torbole sulla sinistra, divisi, al centro, dal monte Brione. Lo sguardo prosegue poi verso il fondo del lago, chiudendosi grazie all'incrocio di due diagonali, determinate dalle pareti montuose che, da entrambi i lati del quadro, convergono verso il centro coincidente con

l'orizzonte. L'autore si dimostra molto attento nel riprendere i vari dettagli geografici, senza tuttavia trascurare particolari di tipo naturalistico. Sicuramente preziosa per molti indizi, una simile veduta non è da classificarsi solo come una raccolta di precisi dati geografici, ma è indicativa piuttosto di una concezione intellettuale tipica del periodo nei riguardi della natura stessa e delle sue bellezze. Fondamentali sono, a tale proposito, le parole di Johann Fischbach (1797–1871): "È vero che nello studio dal vero si deve lavorare in modo infinitamente preciso e rigoroso e che si deve bandire ogni superficialità, in modo che non subentrino presto pigrizia o altre sensazioni dannose. Ma tutto ciò non è conseguenza di una buona o di una cattiva tecnica, quanto piuttosto il risultato della sua applicazione. Completamente diverso è il caso della rapida percezione intellettuale, che viene resa possibile da una buona tecnica e che diventa necessaria, in quanto in natura molti particolari, e proprio i più interessanti, si possono cogliere solo rapidamente. Infine il risultato di tutti gli sforzi non deve essere fedele studio dal vero, ma un'opera compiuta piena di spirito".



Giovanni Segantini

(Arco, 1858 –

Schafberg, 1899)

Natura morta con cesto di frutta,

1879–1880

olio su tela, cm 27x42

Cassa Rurale Alto Garda

Il numero delle nature morte realizzate da Giovanni Segantini è piuttosto esiguo. La motivazione risiede nel fatto che a tale genere il pittore si dedicò solo per motivi economici. Le nature morte venivano infatti eseguite per lo più su commissione della borghesia milanese. Difficile è trovare opere di simili soggetti dopo il 1886 poiché, trasferitosi in Svizzera, l'artista iniziò a godere di una solidità finanziaria tale, da consentirgli di abbandonare un genere pittorico che non lo stimolava particolarmente. Tuttavia esistono opere, all'interno di questo nucleo, interessanti sia per struttura compositiva sia per tensione esecutiva.

La tela in questione, che aveva un pendant di simili proporzioni dal quale è stata solo recentemente disgiunta, è un'opera di grande sensibilità e rara compostezza formale. Contrariamente a molte nature morte dei secoli precedenti, questa non nasconde alcuna simbologia ed il suo messaggio è quindi solo

di natura estetica. Il dipinto è caratterizzato da un disegno preciso, non troppo incisivo, e dalla definita gradazione tonale. Nonostante la datazione collochi il dipinto all'interno della prima produzione dell'autore, la composizione appare ben organizzata e tutt'altro che artificiosa, degna di un modo comunque maturo di trattare lo spazio ed anche il rapporto tra materia e taglio prospettico. L'uso disinvolto del pennello e la stesura uniforme del colore denotano grande raffinatezza ed attitudine pittorica. Una struttura apprezzabilmente sintetica unifica l'ambientazione del soggetto; bello è l'effetto della luce, indirizzata ad esaltare la brillantezza delle cromie, mentre il tenue contrasto di chiaro e scuro fa emergere la resa della superficie dei frutti e del cesto. Notevole il ritmo creato dall'armonia coloristica e dall'organizzazione dell'immagine che genera un senso di estrema freschezza e grande spontaneità.



Giovanni Segantini

(Arco, 1858 –
Schafberg, 1899)

Nella stalla, 1881–1883
olio su tela, cm 49x74
Cassa Rurale Alto Garda

La sezione che comprende opere aventi per soggetto gli animali, abbraccia lavori per lo più autonomi, spesso studi utili per composizioni particolari. È, quello degli animali da fattoria, un motivo ricorrente nella produzione segantiniana al punto tale che la mancanza di varietà di tipi rappresentati può destare addirittura stupore. L'artista lavorava indefessamente sugli stessi modelli nel tentativo di perfezionarne la resa, senza tuttavia scendere nella facile ripetizione. La padronanza del soggetto fa sì che, anche nell'opera qui rappresentata, tutto ruoti attorno ad una composizione sostanzialmente semplice. La fonte lu-

minosa che conferisce all'intero impianto l'effetto misterioso, così caldo ed ovattato, proviene sicuramente dall'interno, anche se non risulta visibile la tradizionale lanterna. Fino a che punto Segantini indagasse e fosse attratto dalla resa luministica è provato ormai da una pennellata che, oltre a modellare, mira a tessere le forme. Il dato è reso più evidente in seguito ad una recente pulitura del quadro, che ha permesso, in modo particolare, di godere della tramatura pittorica con la quale l'artista ha realizzato la lettiera per le mucche, eseguita per rapidi tocchi di pennello dalle tinte gradualmente differenziate.



Giovanni Segantini

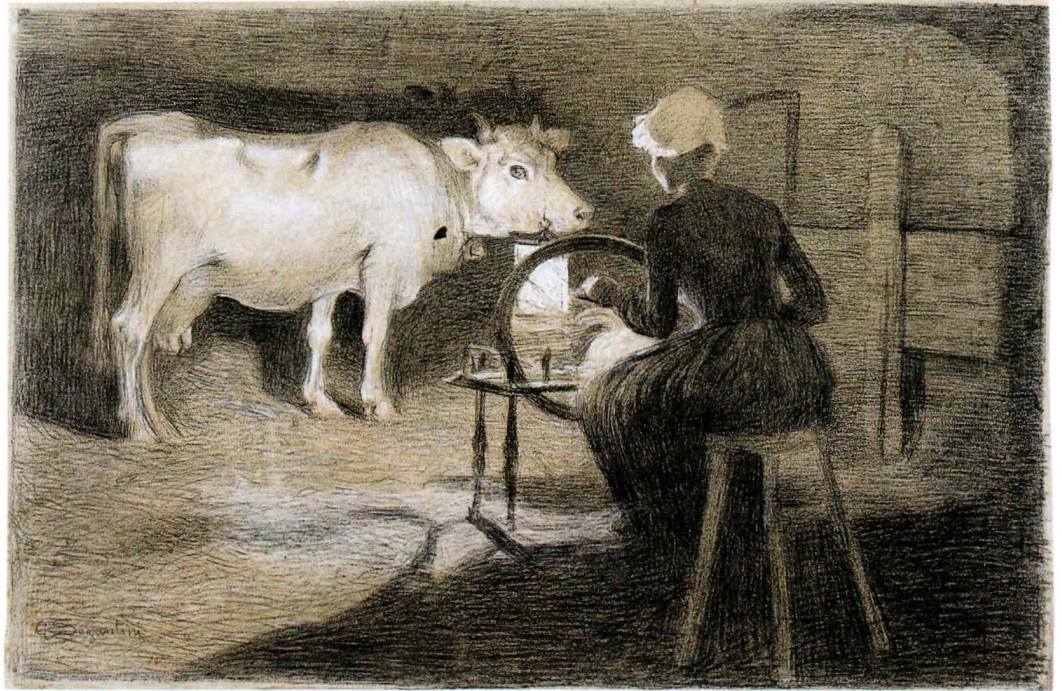
(Arco, 1858 –
Schafberg, 1899)

All'arcolaio, 1893–1894
carboncino e biacca su carta,
mm 330x510
collezione privata

L'artista si forma nell'ambito della tarda Scapigliatura milanese, pur aggiornandosi sulle novità d'oltralpe. Particolarmente avvertita è infatti l'influenza di Millet che contribuisce all'inclinazione sentimentale della sua pittura. Contrariamente ai modelli stranieri, non è mai parso interessato ad una rappresentazione di tipo speculare ma s'è piuttosto dimostrato incline ad un'immedesimazione totale col mondo della natura. Infatti, in seguito alla necessità di approfondire il contatto con la sfera naturale, egli abbandona Milano per trasferirsi prima in Brianza poi nei Grigioni ed infine nell'Engadina. Isolato nel suo sdegno per le scuole, Segantini ha vissuto comunque ai margini sia della cultura italiana sia di quella svizzera e queste sue scelte hanno sicuramente contribuito a creare il mito di un pittore asceta. Ai fini della comprensione della sua pittura inoltre, negativamente ha troppo spesso influito l'idea di una profonda separazione tra

la produzione naturalista e quella simbolista. Al di là delle cronologie, le sue opere rifuggono dall'essere illustrative, mentre tendono piuttosto a spiritualizzare la realtà, come nel caso di questa splendida opera su carta.

Il lavoro s'ispira al dipinto della National Gallery of South Australia, Adelaide, pur non essendone una replica, ma una nuova interpretazione. Il soggetto è preso a spunto per indagare pittoricamente l'illuminazione artificiale di un interno. La luce che s'irradia dall'arcolaio dà luogo ad una stranianti illusione spaziale, dovuta in particolar modo alle due zone d'ombra venutesi a creare, l'una in fondo alla stalla e l'altra in primo piano. Marcatamente insistito e sottolineato è il disegno degli oggetti che vanno a comporre la scena. La tessitura grafica è fitta ed efficace e concorre a rendere l'immagine ben definita nelle luci come nelle ombre.



Giovanni Segantini

(Arco, 1858 –

Schafberg, 1899)

La vanità, 1898

gesso bianco e carboncino su

carta grigia, mm 295x452

Cassa Rurale Alto Garda

Il disegno riprende, tenendo conto di alcune modifiche, il tema del dipinto di proprietà della Kunsthaus di Zurigo, egualmente intitolato ed eseguito nel 1897. Segantini prese ispirazione dal mito di Narciso e lo reinterpretò in versione femminile. Una giovane donna infatti, colta mentre si scuote la testa lasciando ondeggiare la folta chioma, scorge, riflessa nell'acqua specchiante, la propria immagine. Nell'allegoria del male però questa muta in una forma recante sembianze di serpente o di drago. Alla concezione positiva dell'acqua, solitamen-

te intesa come origine o fonte, viene affiancato, in questo caso, il concetto di sciagura. Un simile contrasto è altresì rilevabile nell'accezione della maternità, come si può notare dai dipinti *L'angelo della vita* e *Le cattive madri*.

Tecnica e supporto sono piuttosto rari all'interno della produzione dell'artista e ciò determina l'incremento d'interesse nei confronti di un simile lavoro. La delicatezza del segno infatti, i toni finemente rialzati a biacca e la ricchezza di particolari rendono questa carta assai raffinata e pregevole.



Albert Hertel

(Berlino, 1843–1912)

Senza titolo, 1884–1885
olio su tela, cm 90x130,5
Cassa Rurale Alto Garda

Hertel compie il tradizionale viaggio in Italia, dove arriva fino a Roma per stabilirvisi. Tornato a Berlino assume la cattedra di pittura di paesaggio presso l'Accademia. Nel 1900 partecipa alla grande Exposition Universelle di Parigi.

Una natura imponente che non spaventa, ma che fa fremere gli animi, potrebbe essere il soggetto centrale di questo dipinto. La rappresentazione di questo scorcio di lago, scelto evidentemente proprio in virtù delle asperità naturali, rivela la volontà di trasmettere un'interpretazione altamente drammatica di questo spettacolo di natura. Dal particolare quasi occasionale di un piccolo molo, lo sguardo attraversa la vasta superficie lacustre per ricadere sulla costa opposta e sui monti di quel versante. Solo le barche attraccate e qualche vela in lontananza lasciano supporre la presenza di pescatori. L'atmosfera, data dal dissolversi dei dati paesaggistici in primo piano, come silhouettes improbabili, dal chiarore splendente e contrastante dei monti sullo sfondo e dagli alti banchi di nuvole nerastre, avvolge la composizione in modo incombente e quasi irrealista. La mancanza della presenza umana accentua il senso della nostra impotenza nei confronti dell'immensità delle

forze naturali, secondo un preciso sentimento romantico. Il pittore è rimasto sicuramente incantato da questo paesaggio che restituisce con grande abilità, sia per tecnica, sia per resa emotiva, attraverso tinte contrastanti e toni estremamente drammatici, che vanno dai grigi ai bruni, dai blu argentei ai verdi. L'osservatore diviene così anch'egli testimone della mutevolezza dei fenomeni naturali. Il forte contrasto usato nella creazione di zone di luce ed ombra e la ricchezza del tratto grafico nel definire i particolari della riva nella zona sinistra del quadro, di difficile resa per la profondità omogenea dei valori cromatici, non fanno che esaltare il sicuro talento pittorico di questo autore. Nell'opera si fondono dunque due elementi antitetici, ma comunque presenti in questo periodo storico-artistico: quello romantico e quello realistico. Questa coppia di opposti fa sì che immaginazione e sensibilità vengano paragonate in quanto moti dell'animo e comunque poste in relazione all'interno della composizione. La pittura di paesaggio viene infatti sentita come rappresentazione di un particolare stato d'animo, attraverso l'imitazione di un corrispondente "sentire" della natura.



Josef von Schlögl

(Vienna, 1851–?)

Blick auf Tenno bei Riva, 1902
olio su tavola, cm 28,5x35,5
Cassa Rurale Alto Garda

Pittore di paesaggi, von Schlögl soggiorna a Merano per un certo periodo. Non sono molte le notizie biografiche che ci sono pervenute riguardo a questo autore tuttavia, durante la sua permanenza meranese, dovette compiere alcuni viaggi che lo condussero fino al lago di Garda, meta consueta per molti pittori d'area tedesca. Il luogo ritratto in questo quadro è facilmente riconoscibile e ben individuabile grazie anche al titolo. La scena è stata imbrigliata da una simmetria piuttosto classica e consueta che vuole due quinte oblique convergere verso il centro, in cui è posto il soggetto dell'opera ed anche la concentrazione del nostro sguardo. L'occhio infatti converge inevitabilmente sul castello e sul lago, visibile in minima parte sullo sfondo. Il crinale che taglia l'opera sulla destra è delimitato da una serie di alberi tipici della zona, mentre sul terreno di erba secca punteggiata di papa-

veri del piano avanzato si possono distinguere varie persone in atteggiamenti disimpegnati. Le loro dimensioni, fortemente ridotte, sottolineano il grado d'importanza decisamente scarso rispetto alla natura, comunque al dato paesaggistico. La parte destra del quadro, percorsa dalla seconda diagonale dovuta al monte, le cui pendici scendono repentine verso il lago è occupato da un agglomerato di case, strette attorno al Castello. La zona bassa della composizione è poi bilanciata dalla scena di fondo occupata dal lago, dalla regione montuosa in lontananza e dal cielo, percorso da brandelli di nuvole. L'atmosfera è generalmente chiara ed i toni appaiono luminosi, soprattutto nei gradi inferiori, dove dominano i marroni bruciati e terrosi ed i verdi in più gradazioni. La superficie lignea inoltre esalta la pennellata densa anche se mai eccessivamente pastosa.



Luigi Pizzini

(Riva del Garda, 1884–1977)

Burano, 1910–1913

olio su tela, cm 35x60

Museo Civico, Riva del Garda

Frequentata per cinque anni l'Accademia di Brera, Pizzini fa ritorno a Riva del Garda dove esegue prevalentemente ritratti. Dall'incontro con Moggioli nasce la sua esperienza all'interno della cosiddetta scuola di Burano, dalla quale scaturisce questo splendido olio. L'artista vela la ripresa dello studio dal vero attraverso il morbido e soffuso sentimento di una luce stregata, che ingloba ed avvolge l'intera visione suggerita dal dialogo essenziale tra la linea dell'orizzonte e la delicata fusione dei toni cromatici. Rimane sull'isola fino al 1913; seguono un periodo a Desenzano ed a Firenze. Partecipa alla II Mostra della Secessione romana ed alla III Biennale di Bolzano, a proposito della quale Carlo Belli scrive: "Un'altra opera densa di significato pittorico è l'uni-

ca che il Pizzini ha esposto: *Racconto*. Non bisogna credere ch'egli parta da presupposti esclusivamente psichici, poiché, quello che imprime in questa tela, è pittura, niente altro che pittura. È di sicuro un nobile risultato, l'attimo luminoso è stato fermato e fissato decisamente sulla tela". Dal 1930 prende avvio la sua particolare modalità di dipingere secondo macchie, che sperimenta soprattutto in quadri a sfondo paesaggistico, dove la materia diventa preziosa ed esuberante mentre la figurazione si fa più complicata ed evanescente. In *Bragozzi* si assiste infatti ad una progressiva dissoluzione della forma, condotta tramite incalzanti flussi di dilatazioni materiche, entro le quali il colore si ispessisce, arricchendosi di trasparenti preziosità.



Luigi Pizzini

(Riva del Garda, 1884–1977)

Bragezzi, 1940

tecnica mista su carta,

cm 32x47

Museo Civico, Riva del Garda



Arturo Martini

(Treviso, 1889 –
Milano, 1947)

Fecondità, 1921
bronzo, cm 65,5x16x20
collezione privata

Grande importanza rivestono nella formazione di Arturo Martini il periodo trascorso alla scuola di von Hildebrand a Monaco ed il viaggio a Parigi, durante il quale s'interessa alla scultura di Maillol. Nel clima del "richiamo all'ordine" del dopoguerra aderisce, con contributi assai personali, alla sintesi metafisica delle forme ed al mito primitivista e classicista propugnati da Valori Plastici. Tuttavia la sua ricerca scultorea non viene apprezzata in seno al movimento che l'accusa di materialismo e meccanicità, nonché di abbandono a degradazioni sensoriali ed eccessivi condizionamenti tecnici. In realtà l'artista si dibatte alla ricerca di una definizione fisica del corpo plastico all'interno del quale mira a far coincidere la presenza del materiale, il suo valore figurativo e l'intuizione poetica. Da questi tentativi indomiti scaturiscono opere caratterizzate da un monumentalismo e gigantismo come condizione espressiva che incombe sullo spettatore psicologicamente ed emotivamente. Il dialogo con la classicità emerge costante nelle sue sculture, pur sempre

animate dal soffio della vita. Il rischio dell'accademia è dunque scongiurato dalla patetica e dolorosa partecipazione che rende vibranti opere come questa *Fecondità*. La nuda volumetria è mossa dall'andamento arrotondato delle linee levigate, che tuttavia non ingentilisce la forma. Il suo arcaismo composto e semplice è addolcito dal trattamento sinuoso e fluido dei volumi. Nonostante questo la figura si presenta energica, quasi immobile nella sua drammaticità che è un atto più che un racconto: un'azione suggerita dal solo movimento di braccia e gambe. Nota Margherita Sarfatti: "È necessario soffermarsi sull'opera dello scultore Arturo Martini, che aspira ad un sintetismo espressivo della forma, senza deviazioni aneddotiche, interpretando il corpo umano alla guisa di un tronco d'albero, tutto rotondo e compatto nel suo gesto essenziale. E il gesto umano non è che la direzione e l'anima visibilmente espressa di questa linfa profonda: uno sforzo ed un tentativo non dissimili da quello robusto e nobilissimo che compie in Francia Aristide Maillol".



Nicolaj Djulgheroff

(Kustendil/Bulgaria, 1901 —
Torino, 1982)

La sinusoide, 1926

tempera su carta, cm 40x35
collezione privata

La formazione di Djulgheroff avviene presso la Kunstgewerbe Schule di Vienna, la Neue Schule für Kunst a Dresda ed il Bauhaus di Weimar. Tra il 1927–1928 approda a Torino dove inizia un'attività pittorica d'avanguardia, aderendo al gruppo futurista della città. Nei suoi lavori emergono chiare le influenze di Depero e Prampolini, pur coniugate con una decisa inclinazione verso un decorativismo geometrico distintivo ed originale. Dopo gli anni Trenta la sua attività espositiva s'intensifica notevolmente con le presenze alla Fiera di Milano, alla II Mostra di Architettura Razionale di Roma, alla Mostra Coloniale di Roma, al tour futurista in Italia con tappe a Novara, Cuneo, Gorizia, Savona e Chiavari.

Fondamentale è la figura di Djulgheroff nella storia del cartellonismo italiano. Nell'opera rappresentata confluiscono numerosi dati provenienti dalle tematiche macchiniste e simultaneiste, arricchite dai tratti della cultura costruttivista mitteleuropea. La definizione spaziale appare assai complessa e giocata su una compenetrazione dei piani svolta ad infiniti livelli. Dalla complicata organizzazione dell'impianto generale emergono poi elementi astratti ed accenni ammiccanti a dati realistici. Nonostante la molteplicità delle distanze alle quali l'occhio si deve abituare, la multiformità delle linee in gioco e la varietà delle cromie coinvolte, la composizione si regge equilibrata e sapientemente bilanciata.



Pio Semeghini

(Quistello, Mantova, 1878 –
Verona, 1964)

Laguna di Burano (recto)

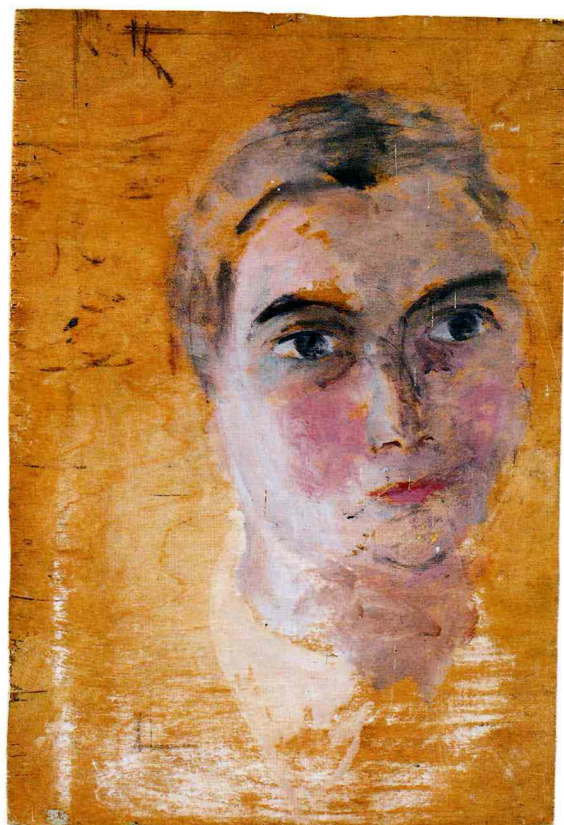
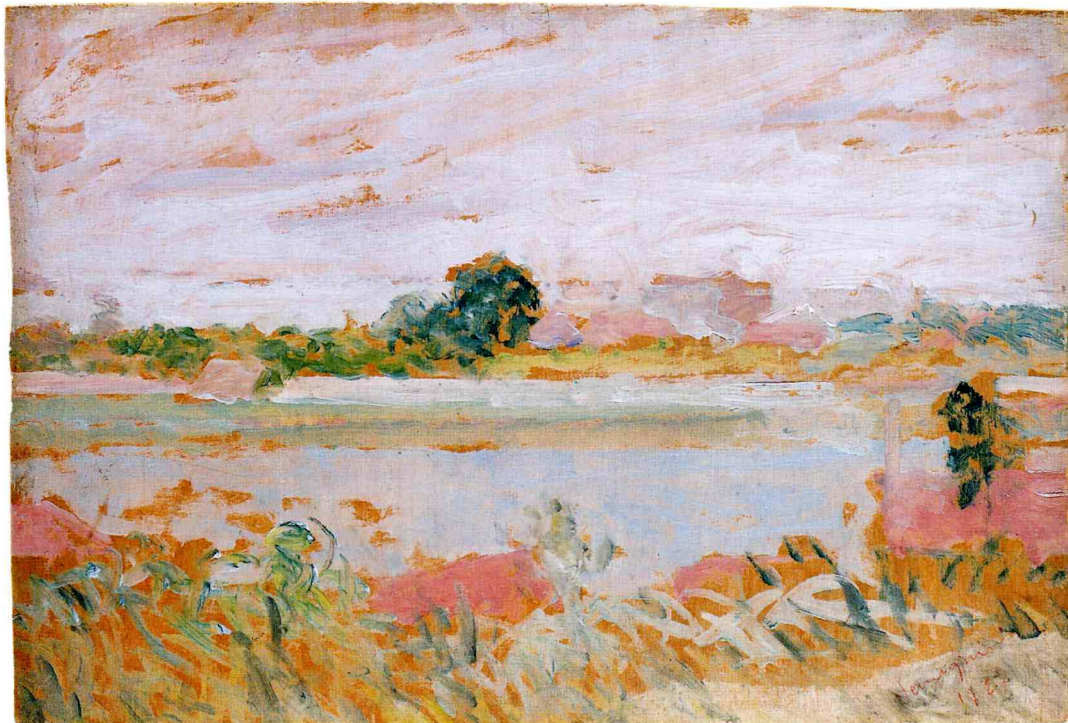
Ritratto (verso), 1927

olio su tavola, cm 23x34

collezione privata

Dopo aver frequentato saltuariamente le Accademie di Firenze e di Modena, decide di abbandonare gli studi regolari per proseguire da autodidatta. Si forma nel clima del secessionismo italiano e verso la fine dell'Ottocento si reca a Parigi dove soggiorna a più riprese fino al 1914. Con Gino Rossi diviene animatore di quel gruppo di moderni naturalisti che, risiedendo per lunghi mesi a Burano, prende il nome dell'isola. Tra le numerose mostre alle quali è invitato, è da menzionare la sua partecipazione alle Biennali di Venezia dal 1926 al 1936 e nuovamente dal 1948 al 1954. Nel 1939 l'artista vince il Premio Bergamo, mentre nel 1954 ottiene il Premio Marzotto. La sua attività si svolge sostanzialmente in un di-

screto isolamento, fedele alla lezione impressionista, aggiornata sui fauves e sulle opere di Bonnard. La sua produzione comprende oli, inconfondibili nella trasparenza della materia cromatica e nella morbidezza dei toni, nonché molte opere grafiche tra disegni ed incisioni. Semeghini elabora una pittura colta, sensibilissima alla luce, giocata sui toni chiari, delicati e talora evanescenti, ma capace di raggiungere spesso una forte condensazione cromatica come si evince dall'opera in mostra, che porta a tergo un ritratto femminile. Rilegge i paesaggi, addensa e rafforza la visione sempre lirica, salvandone sfumature e cadenze luministiche ed atmosferiche, senza tuttavia cedere al pittoricismo o ad alcuna sollecitazione di moda.



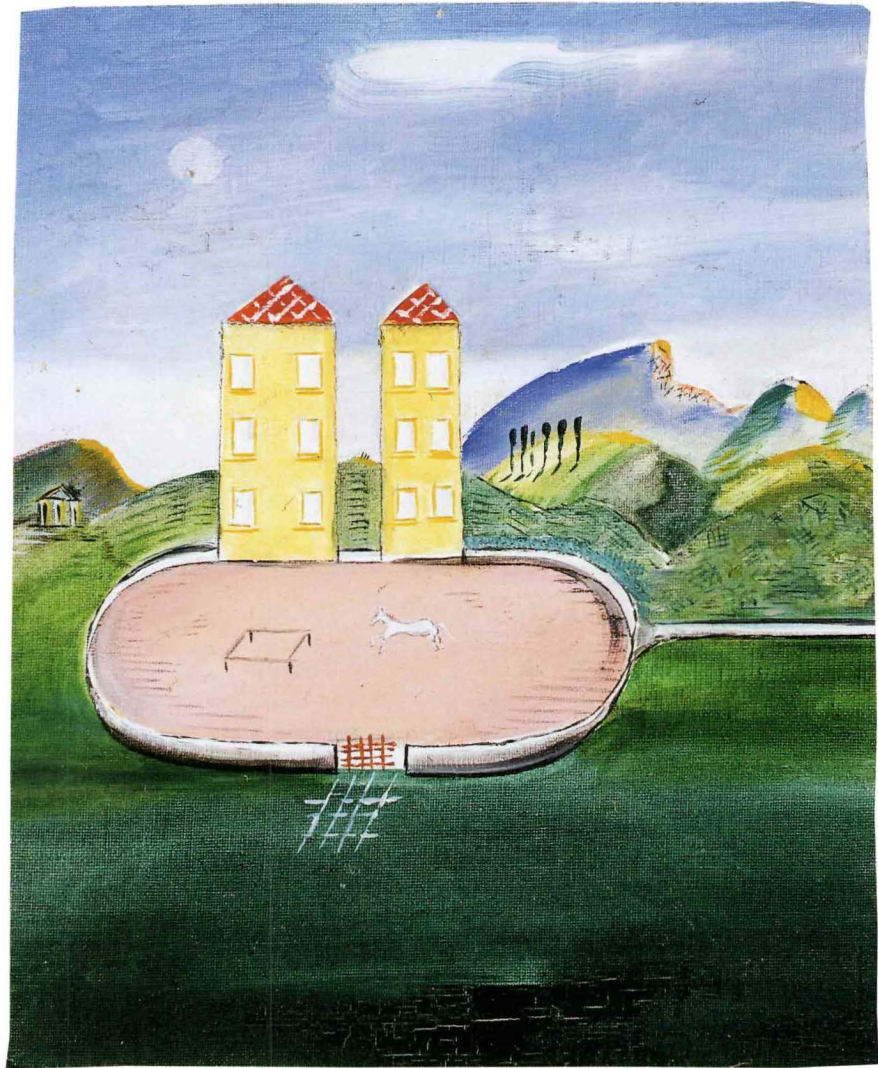
Carlo Belli

(Rovereto, 1903 –
Roma, 1991)

Casine sul prato, 1928
olio su cartone telato,
cm 30x25
collezione privata

Fin dall'infanzia ha la fortuna di vivere in un ambiente ricco di sollecitazioni culturali, provenienti dal campo della musica come delle arti plastiche e figurative. Frequenta Melotti, Depero, Garbari, Pollini. La sua adesione alle idee del Futurismo è molto forte; si interessa principalmente di musica e, disoccupato, perfeziona i suoi strumenti letterari attraverso l'esercizio giornalistico. Nel 1935 pubblica *KN*, testo in difesa dell'arte astratta che suscita grande attenzione nell'ambiente milanese della Galleria del Milione. Per Belli l'arte non è un fatto umano, essa rimane al polo opposto dell'espressione, del naturalismo, dell'immedesimazione: "tanto più si comprende l'arte, quanto meno si è umanità". Inoltre sostiene che "scambiare l'arte per se stessi sarebbe il colmo della presunzione". In questo caso Belli fa riferimento all'antiumani-

simo della pittura metafisica "nella cui freddezza l'uomo è scomparso e la natura ha lasciato solo il suo scheletro". Belli cerca di trasferire questo credo anche in opere pittoriche, alle quali si dedica sul finire degli anni Venti. Sono lavori rimasti sconosciuti fino al 1979, anno in cui realizza la sua prima esposizione. A tale proposito l'autore sostiene che "creare un'opera d'arte consiste nel fare uno sforzo d'intuizione. Divenire forsennato; ossia uscire da se stessi"; ancora "l'arte è quando l'artista umilia sé non l'arte". Per Belli lo svilimento artistico consiste nel ridurre l'atto estetico a pretesto di espressione del soggetto, di rappresentazione antropomorfa o naturalistica. Calcando le sue affermazioni forti ed i toni perentori: l'arte deve essere negazione di ogni realtà visibile, tangibile e materiale.



Carlo Belli

(Rovereto, 1903 –
Roma, 1991)

Simpatie, 1929

olio su cartone telato,

cm 30x25

collezione privata



Carlo Belli

(Rovereto, 1903 –
Roma, 1991)

Rapporti, 1929

olio su cartone telato,
cm 40x30

collezione privata



Carlo Belli

(Rovereto, 1903 –
Roma, 1991)

La spiaggia, 1930
olio su cartone telato,
cm 30x25
collezione privata



Carlo Belli

(Rovereto, 1903 –
Roma, 1991)

Episodio, 1931

olio su cartone telato,

cm 40x30

collezione privata



Raffaele De Grada

(Milano, 1885–1957)

Paesaggio toscano, 1930

olio su tela, cm 69x77

collezione privata, Milano

Nasce in una famiglia tradizionalmente legata alla pittura e ne segue gli spostamenti prima in Argentina, poi in Svizzera. Frequenta l'Accademia di Dresda, dove inizia a dipingere paesaggi en plein air. Per trovare nuovi stimoli ed approfondire gli studi legati alla luce, al colore ed all'atmosfera si reca frequentemente nell'Italia centrale, dove si stabilisce definitivamente nel 1919. Partecipa a tutte le mostre del Gruppo di Novecento sia in Italia sia all'estero. Durante la guerra è costretto a rifugiarsi a Griffa, dove dipinge alcuni tra i suoi paesaggi più intensi. Il quadro in questione s'inserisce in quel corpus di lavori elaborati nel cosiddetto periodo toscano, preceduto da quello svizzero, dominato da valli innevate e masi di montagna, e da quello lombardo imperniato sulle periferie milanesi dove capan-

noni e casamenti sono avvolti da umide brune malinconiche. A proposito della riforma del concetto di "paese", affrontato da Raffaele De Grada intorno a questo decennio, l'amico Carrà scrive sull'"Ambrosiano": "Sono paesaggi, questi di De Grada, equilibrati, corposi, costruttivi, in cui il gusto della decisione della forma, la semplificazione dei piani, l'amore dell'essenzialità, non è artificio tendenziale, non è mera volontà stilistica, non è meccanizzazione di formule, è necessità dell'animo, è profonda convinzione (...). Raffaele De Grada porta alla pittura di paese una sentita nostalgia, un sentimento patetico e commosso, che è abbastanza raro da riscontrarsi, specialmente nei pittori di oggi, per lo più inclini ad assumere atteggiamenti di forza non sentiti".



Luigi Bonazza

(Arco, 1877 — Trento, 1965)

Estate a Torbole, 1935 c.

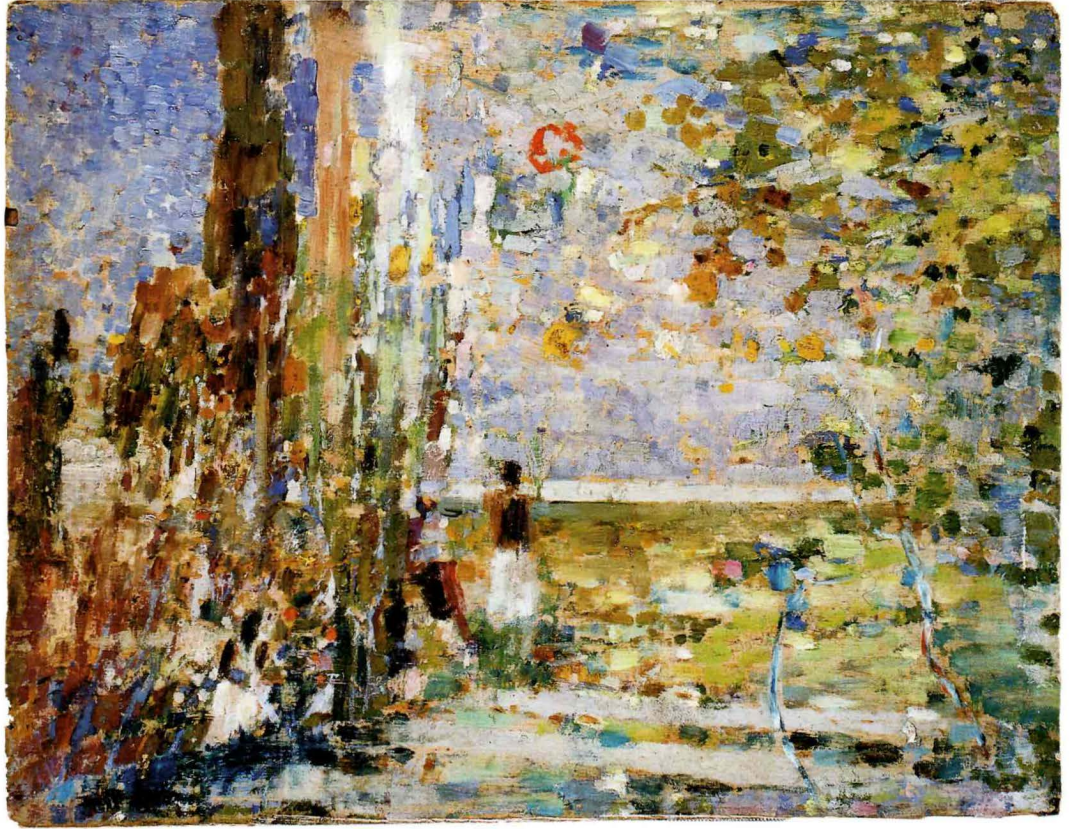
olio su tavola, cm 33x42

collezione privata

Recatosi a Vienna per frequentare la scuola di Arti Applicate, Luigi Bonazza inizia la propria attività nell'ambito della Secessione viennese. Con il grande trittico *La leggenda di Orfeo* partecipa alla XXIX mostra della Secessione del 1907. Il suo progressivo isolamento dai movimenti artistici posteriori, fino alla solitudine della sua casa studio, ove peraltro opera intensamente a porte chiuse, costituisce la vera chiave di lettura non solo dell'atteggiamento esistenziale di questo autore, ma anche della sua avventura artistica. La sua fama si consolida anche a livello nazionale intorno agli anni Venti, allorché partecipa a grandi eventi espositivi come le Biennali del 1920 e del 1922, le mostre di Ca' Pesaro ed il salone di Torino.

La composizione ha per soggetto il paesaggio lacustre, tema assai caro al pittore e caratterizzante molti lavori del terzo

decennio, ma ravvisabile anche dal 1950 in avanti. Piuttosto consueto è il taglio prospettico costruito secondo una successione di piani ed evidenziato da linee di fuga orientate verso l'orizzonte. Le figure s'intravedono appena e non rivestono dunque un ruolo fondante per ciò che riguarda l'organizzazione generale dell'impianto. La struttura compositiva è sorretta con vigore ed agilità dal dinamismo luminoso, nonché dalla pennellata vibrante. Il tessuto cromatico è ottenuto grazie all'accostamento di impasti puri, stesi in paste talvolta larghe talaltra più brevi. La modalità pittorica, condotta prevalentemente sulle gamme dei blu, dei verdi e dei lilla, si palesa solidamente divisionista. I colori giungono infatti a confrontarsi, in un'alternanza continua di contrasto e fusione.



da

Mario Sironi

(Sassari, 1885 –
Milano, 1961)

*Elemento centrale del decoro
per la fontana del padiglione
della Stampa, 1933*
terracotta, cm 102x70
collezione privata

Anche nelle figurazioni aduste e solenni, pervase da un senso di maestà immota, si avverte l'anelito di Sironi verso la sintesi della forma. La sua grandezza tragica risiede nella capacità dell'artista d'inventare un linguaggio in grado di fondere in una nuova unità arcaismo, neoclassicismo e realismo assieme. La scultura è per l'artista qualcosa di naturale, una sorta di "lingua primordiale". Alla V Triennale che si tiene a Milano a Palazzo dell'Arte, Sironi coordina gli interventi di pittura murale ai quali partecipa egli stesso. La sua presenza nella rassegna è vastissima e comprende anche numerose opere scultoree. Nel parco antistante l'ingresso del Padiglione della Stampa Sironi concepisce una fontana in terracotta con rilie-

vi. Benché l'opera sia andata completamente distrutta, è stata recentemente rinvenuta una redazione della formella centrale, recante una delle tre figure che andavano a comporre la decorazione. Una prima realizzazione della parte centrale fu probabilmente scartata in quanto imperfetta e rimase per questo presso il laboratorio dei fratelli Rabattini a Fornaci di Briosso, dove venne realizzato il lavoro. Qualche dubbio relativo alla paternità dell'esecuzione è sorto a causa delle informazioni lacunose fornite dalla stampa coeva. L'ipotesi più accreditata vuole che i disegni dei bassorilievi siano da attribuire al maestro che, con tutta probabilità affidò l'esecuzione al suo più accreditato traduttore di opere plastiche: Leone Lodi.



Fausto Melotti

(Rovereto, 1901 –
Milano, 1986)

Senza titolo, 1943 c.
gesso, cm 15x13x12
collezione privata

Qualità magico-evocative e liriche sono inequivocabilmente ravvisabili nella scultura di Fausto Melotti, che tiene la sua prima personale alla galleria del Milione nel 1935. L'esposizione presenta opere per la maggior parte in gesso. Nel catalogo che correda l'iniziativa l'artista chiarisce la sua poetica di rifiuto della modellazione della materia a favore della modulazione e rifarsi a moduli esatti. Per Melotti, laureatosi tra l'altro in ingegneria elettronica, l'arte si rivolge all'intelletto, non ai sensi. La successiva, intensissima produzione dello scultore è sempre animata da una doppia, mai contraddittoria, tensione: da un lato verso la forma allusiva e simbolica, dall'altro verso l'invenzione ritmica e strutturale.

L'opera appartiene ad un periodo legato ancora ad una figurazione novecentesca, caratterizzata da un fare semplice, spontaneo, ancora espressivo. Ricorre, nella produzione iniziale, la figura femminile, simbolo del sensibile nell'arte. La testa di donna, uno dei suoi temi favoriti, è spesso separata dal corpo come forma unitaria. Melotti sembra ispirarsi ad una raffigurazione arcaica, quasi etrusca. Nella ricerca di una semplificazione ed essenzialità radicali, egli sopprime ogni dettaglio decorativo nel tentativo di creare una struttura pura, resa palese da mezzi formali minimi. È portando all'estremo il processo di scarnificazione e defisicizzazione della figura che l'artista si avvicina al suo ideale di scultura mentale.



Umberto Lilloni

(Milano, 1898—1980)

Garda, 1937

olio su tela su legno,

cm 77x110

collezione Renata Lilloni

Dopo aver aderito a Novecento, come reazione alla sopita tradizione naturalistica lombarda, Lilloni se ne distacca lentamente a favore di una sensibilità più impressionista e romantica. Partecipa alle Biennali di Venezia dal 1928 al 1952 ed alle Quadriennali di Roma dal 1933 al 1969; numerose sono le personali tributategli sul suolo nazionale come su quello straniero. Vince i Premi Paesaggio Bergamo Antica, Paesaggio Italiano a Bergamo, dove poi riceve anche il Premio Nazionale e nel 1947 il Premio Garda. I paesaggi della Brianza, di Levanto, di Bardonecchia, di Alassio, dell'Adda, del Lago Maggiore, di Venezia rappresentano i luoghi di elezione del suo dipingere. Meno noto, ma non per questo trascurabile, è tuttavia un soggetto come il nudo femminile, colto nell'intimità della casa o calato in delicate atmosfere naturali. Dopo un periodo trascorso in Svezia ed un breve soggiorno parigino, fa ritorno a Milano dove la riservatezza dello studio gli consente maggiore tranquillità e concentrazione.

Nelle opere esposte emerge la tipica pittura di Lilloni contrassegnata dai toni chiari e luminosi, che va costruendo le imma-

gini più attraverso l'evanescenza luministica che non tramite un contorno definito. Il segno, genuino e quasi infantile, contiene a stento i colori tenui e garbati. Contrario a qualsiasi forma di monumentalismo, l'artista privilegia la morbidezza del tratto, la lievità del tocco, le vibratilità luministiche.

Lilloni conosce la tecnica delle stampe cinesi e giapponesi attraverso le riproduzioni che ha modo di vedere al Caffè Moka-dor, luogo di ritrovo dei chiaristi, ed è affascinato dalla loro sensibilità e freschezza. È plausibile che da tale contatto sia derivata la sua passione per l'arabesco che ricorre senz'altro nel suo agire, insieme alla sinuosità della linea, ad un cromatismo pacato e soffuso, al gesto fremente pur delicatamente assestato.

Molte sono le vedute paesaggistiche che hanno per protagonista il Garda: le sue rive, i suoi edifici, gli ulivi, le magiche atmosfere di luci e colori descritte sempre con un lirismo appassionato ma silente al tempo stesso.

Riva del Garda è l'opera originale che vinse il Premio Garda nel 1947 e valse a Lilloni un riconoscimento di £ 30.000.



Umberto Lilloni

(Milano, 1898–1980)

Riva del Garda, 1947

olio su tela, cm 65x92

collezione Renata Lilloni



Umberto Lilloni

(Milano, 1898–1980)

Riva del Garda

olio su tela, cm 25x36

collezione privata



Orazio Pigato

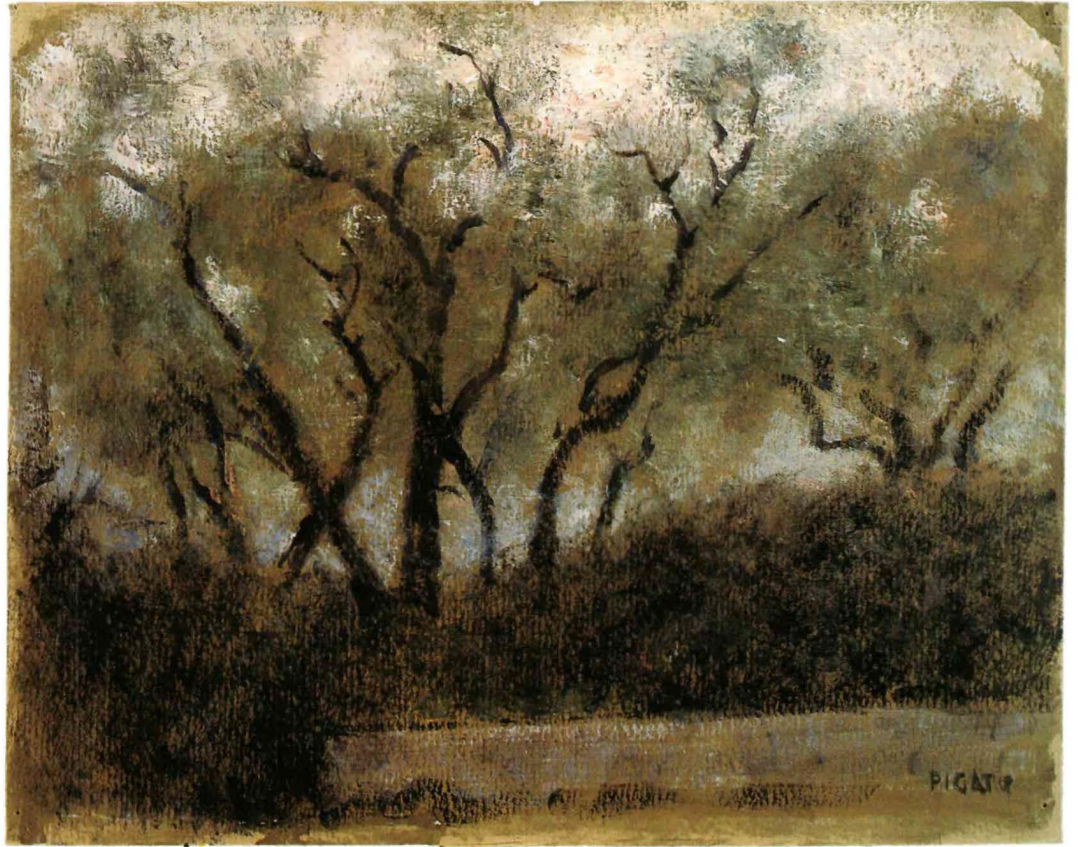
(Reggio Calabria, 1896 –
Verona, 1966)

Ulivi, 1943

olio su cartone, cm 25x31
collezione privata

Orazio Pigato approda molto giovane a Verona, dove si iscrive all'Accademia Cignaroli. Sulla base di personali rielaborazioni di istanze cezanniane e cubiste elabora immagini fondate sulla scomposizione e sintesi formale. Figura in numerose iniziative espositive e partecipa a ben undici edizioni della Biennale di Venezia dal 1922 al 1950. Purtroppo assai poco è dato conoscere del suo primo periodo, poiché distrugge tutta quella parte di produzione che considera indegna. Abbandonati dunque gli esperimenti e la ricerca condotta sul filo della sperimentazione "avanguardista", preferisce puntare sull'approfondimento di una propria linea. Se poco si sa quindi delle audacie stilistiche della prima maniera, si può dire invece che a partire dal 1923 l'artista opta per una visione naturalistica della realtà, concretizzata sulla tela da forme sfocate e sfrangiate realizzate mediante la tecnica del graffiare la materia pittorica. I quadri in mostra manifestano un Pigato paesaggista di grande sensibilità, costantemente incantato din-

nanzi agli scorci della provincia veronese, ma anche della laguna veneta o della campagna toscana. Uomo timido e riservato, Pigato predilige la pittura dal vero, lavorando meno in studio. Una sensazione di quiete e riflessione avvolge le sue immagini poggianti su soggetti di estrema semplicità compositiva, dove il colloquio diretto con la natura e le atmosfere vibranti esprimono un'intensità che rifugge l'aneddoto. A conferire solidità ed equilibrio all'impianto formale contribuiscono i volumi, tesi ad incastrarsi nello spazio secondo geometrie elementari. All'interno di questa salda compattazione, ove ogni elemento è chiamato a trovare un accordo col tutto, lievi variazioni tonali intervengono a ritmare le forme coinvolte. L'artista ha sempre rinunciato ai colori accesi, ma non alla seduzione visiva ottenuta piuttosto tramite la sintesi di luce, forma e cromia. Smorzate sono le note timbriche giocate su infiniti trapassi dal grigio al verde, dai bruni caldi fino ai toni screziati dell'argento e dell'azzurro più fine.



Orazio Pigato

(Reggio Calabria, 1896 –
Verona, 1966)

Paesaggio lacustre

olio su cartone, cm 24,5x34,5

collezione privata



Neno Mori

(Venezia, 1899–1868)

Paesaggio, 1943

acquerello su carta, cm 15x23

collezione privata

Attivo fin dagli esordi nell'ambito della cosiddetta Scuola di Burano, mirante a rinnovare la matrice ottocentesca del paesaggio lagunare attraverso nuove sensazioni impressionistiche, manifesta in maniera sempre più evidente una sensibilità spiccata per cogliere le suggestioni atmosferiche e naturalistiche tramite una tavolozza densa e fastosa. Tali doti sono espresse dall'artista in una vasta serie di ritratti e nature morte, ma soprattutto nei dipinti che ritraggono paesaggi della Riviera del Brenta, di Venezia, del Garda, della Vallagarina e delle montagne del Trentino. È assolutamente affascinato dal rapporto dialettico che lega luce e colore, indagato ripetutamente mediante la ricomposizione tonale che conferisce alle sue opere quel tipico predominio di svel-

te e nervose modulazioni brune e poi grigio-verdastre, con cui si legano le diverse tacche cromatiche, pur sempre coniugate nell'ambito del sensibile.

Mori è presente alla Quadriennale di Roma ed alla Biennale di Venezia nelle edizioni dal 1934 al 1954 e molti sono i premi che ottiene in diversi concorsi aventi per tema il paesaggio. In seno alla manifestazione di Riva del Garda del 1947 vince il Premio Toscolano. La sua pittura denota sempre più una rapidità di tocco che, pur conservando viva la sensazione di un processo analitico dei dati naturali e di ricerca strutturale, va mano a mano evolvendosi rendendo sempre più trasparenti e diafane le stesure cromatiche, prevalentemente giocate sulle modulazioni dei verdi, degli azzurri e dei bianchi.



Marshall
New York

Fioravante Seibezzi

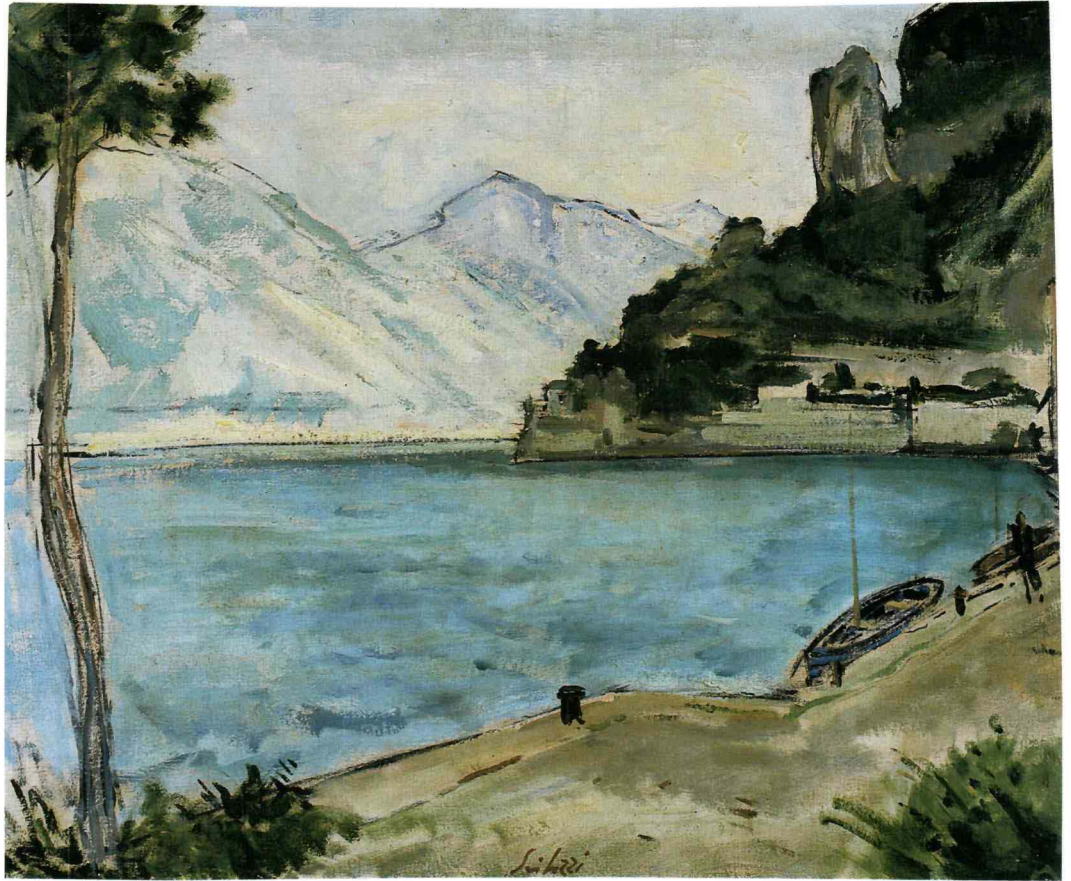
(Venezia, 1906–1974)

Paesaggio del Garda
olio su tela, cm 50x60
collezione privata

Fioravante Seibezzi manifesta immediatamente una grande disposizione nei confronti della prassi grafica che sfrutta in qualità di decoratore. In realtà la sua è una formazione da autodidatta che lo vede impegnato spesso alle Zattere ed a Burano, dove ha modo d'incontrare gli esponenti del lagunarismo. È affascinato dal paesaggio che trasferisce in numerose vedute del Garda, di Malamocco e di Burano. Dal 1926 al 1956 è impegnato in una costante attività espositiva che lo porta a partecipare alle varie edizioni della Biennale di Venezia e dal 1931 alle Quadriennali di Roma. Identificato quale continuatore del vedutismo veneziano, l'artista viene insignito di molti premi. Nel 1949 si reca a Londra, dove viene a contatto con la lunga tradizione paesaggistica inglese, ma il suo stile sostanzialmente non muta. Le opere qui proposte, nonostante la diversità delle tecniche,

manifestano la vitalità di un'esecuzione fervida e vitale raggiunta mediante tratti rapidi e fluidi. La pennellata, basata essenzialmente sui toni dell'azzurro, del verde e delle terre, riesce a conferire valore costruttivo alla composizione attraverso poche linee giocate sulle verticali ed orizzontali. Lo spazio è definito dal colore e dal tocco fluente, capaci di restituire notazioni luministiche, suggestioni visive e trasparenze atmosferiche.

Il dipinto è sapientemente equilibrato nella disposizione delle quinte, tanto che sembra mancare un centro focale chiaramente definito: ha la capacità infatti di presentarsi come una sorta di composizione diffusa, nonostante lo sguardo tenda a seguire la dolce curva della riva, abitata da barche. Delicati e vivaci al tempo stesso i disegni, la cui leggerezza non tradisce intensità ed energia espressive.



Fioravante Seibezzi

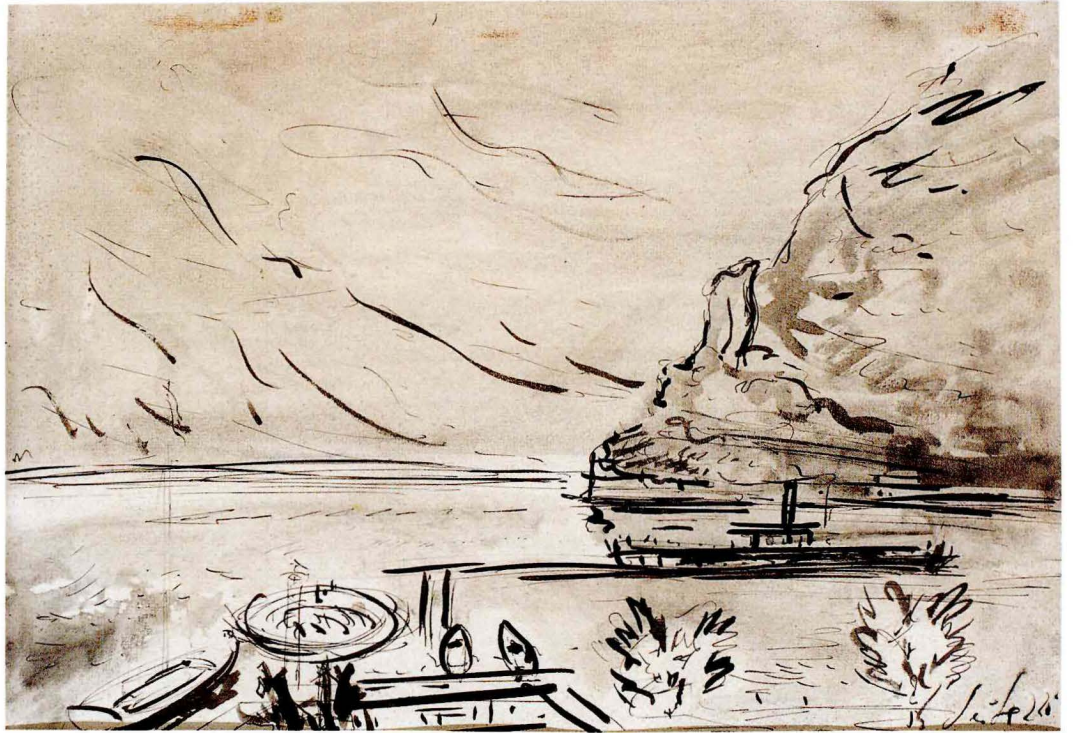
(Venezia, 1906–1974)

Riva del Garda, 1947

china acquerellata su carta,

mm 240x335

collezione privata



Fioravante Seibezzi

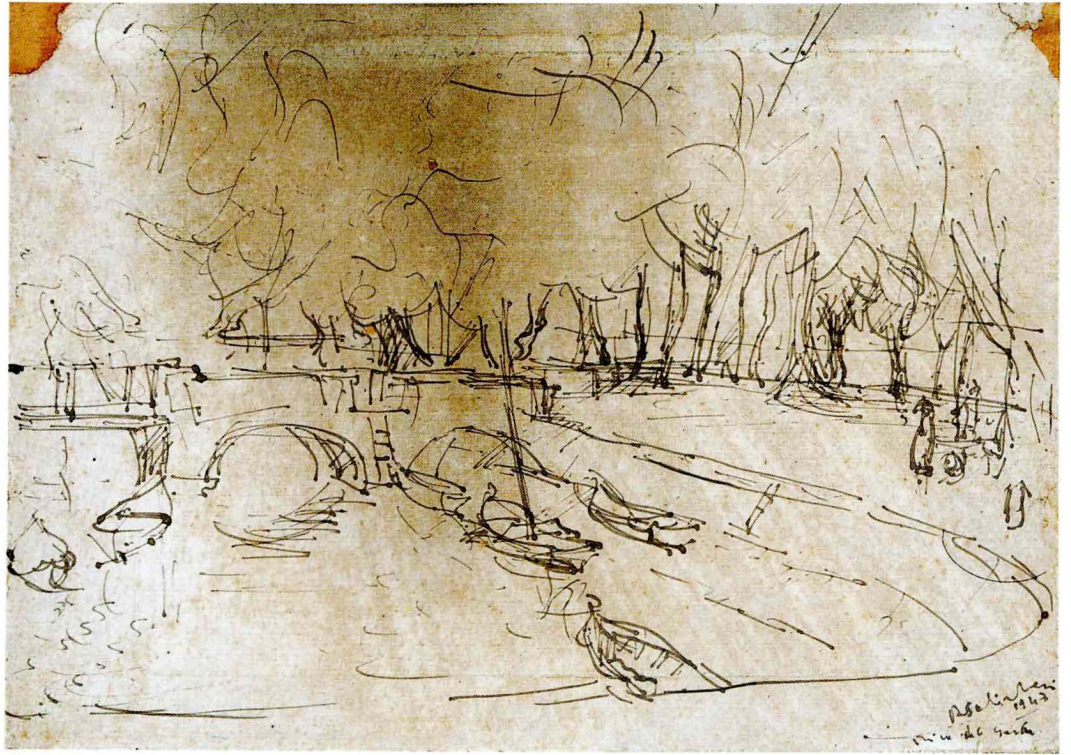
(Venezia, 1906–1974)

Paesaggio, 1947

china acquerellata su carta,

mm 220x310

collezione privata



Adriano di Spilimbergo

(Buenos Aires, 1908 –
Spilimbergo, 1975)

Paesaggio, 1947

china acquerellata su carta,
mm 220x310
collezione privata

Nel 1911 rientra con la famiglia in Italia stabilendosi a Milano. In occasione delle sue prime esperienze espositive, basate su una formazione da autodidatta, Leonardo Borghese osserva come le sue pitture si rivelino “molto nutrite di Carrà — di sfumature in nero, di metallici blu di grigi ferro — e di infantilismi che ormai sono accademisti”. Dopo una breve suggestione novecentista si dirige verso uno stile più prettamente europeo orientato verso l’abbandono del chiaroscuro a favore di toni luminosi e chiari. Col passare degli anni la materia cromatica diviene più densa e scura, seppur rialzata dagli ineliminabili tocchi di bianco. Gli anni Cinquanta sono fondamentali per la precisazione delle sue tematiche: vasi di fiori,

nature morte, paesaggi e figure femminili. Nell’ultimo periodo perviene ad esiti di tale rarefazione dei soggetti, da lasciar intravedere soluzioni addirittura astratte.

Adriano di Spilimbergo manifesta costantemente il suo amore per il paesaggio, ritraendo la natura ed i suoi fenomeni. Pur nella sostanziale adesione al dato reale, l’artista rivela una grande sensibilità delicata e lirica. Vegetazione, acqua, cielo sono scrutati in continuazione con il suo istinto coloristico e la pennellata ricca, sia quando indulge a tendenze monocromatiche, sia quando permette ai toni di cantare per luminosità e chiarore. La tessitura pittorica è ottenuta pennellata su pennellata, sortendo effetti di notevole vibrazione e sfoltorio.



Arturo Tosi

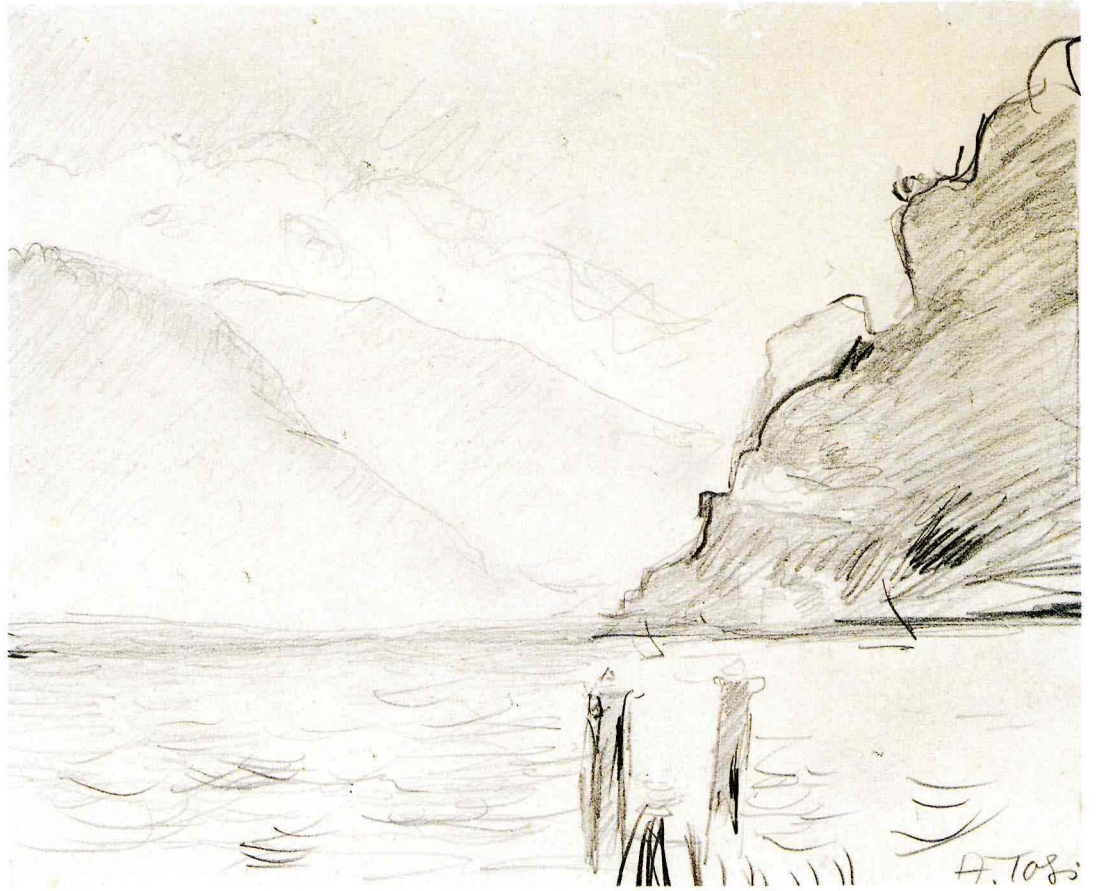
(Busto Arsizio, 1871 –
Milano, 1956)

Paesaggio, 1947

matita e china acquerellata
su carta, mm 200x240
collezione privata

L'incontro con Vittore Grubicy si dimostra fondamentale per Arturo Tosi non solo per l'impulso che il gallerista riesce a dare alla sua carriera espositiva, ma anche per gli stimoli suggeriti, capaci di orientare la sua attività verso la cultura lombarda tardoottocentesca. Immune dall'avanguardia del Futurismo e dai connessi politici dell'interventismo, l'artista sembra rimanere appartato per continuare invece ad indagare la tradizione estetica dalla quale prende le mosse la sua ricerca. Nel 1911 si dedica quasi esclusivamente alla pittura di paesaggio colto dal vivo, nell'ambiente montano e rurale della Val Seriana. Pochi anni dopo avviene l'illuminante incontro con Cézanne da cui deriva un incontenibile impulso rinnovatore atto a ridurre la macchia impressionistica entro uno spazio più disteso e geometrico, dosato ed equilibrato. Procedo dunque nell'abbandono della primitiva tendenza a favore di sintesi e scarnificazione nella resa delle visioni paesaggistiche. Partiti da una sensazione, da un'emozione provocata dalla natura, i suoi quadri sono avvolti da un'atmosfera di solitudine dovuta alla scarsa presenza umana, pur non raggiungendo mai le punte dell'astrat-

tismo metafisico. Nei suoi dipinti Tosi riesce a travasare una straordinaria attitudine al rapporto sensoriale diretto con la natura, in virtù di un'introiezione che non è solo emotiva, ma anche intellettuale. Le composizioni si fondano prevalentemente sul declinarsi innestato e cadenzato dei piani, su fresche impaginazioni rese palpitanti da un colore stillante e sensibile, che si fa luce ed estensione materica. L'autore fa del paesaggio un campo di aperture e pone una questione che incarna la vera spina dorsale di qualsiasi studio sulla rappresentazione di paese: il rapporto alterato fra tecniche pittoriche, come la costruzione o la rappresentazione, ed il dato visivo e vissuto. "I suoi paesaggi," — scrive Margherita Sarfatti nella sua *Storia della pittura moderna* — "le marine liguri e le vedute dei laghi, sono pagine manzoniane di pacata tenerezza e di plastica serrata, incorporea come il soffio, solida come la terra. E i cieli vaporano ceruli o grigi, adorabili e sereni come il volto della necessità su quelle robuste cime di mezza montagna, non così aspre da escluderne l'uomo, abbastanza vicine a Dio perché egli vi si senta più solo e più lieve".



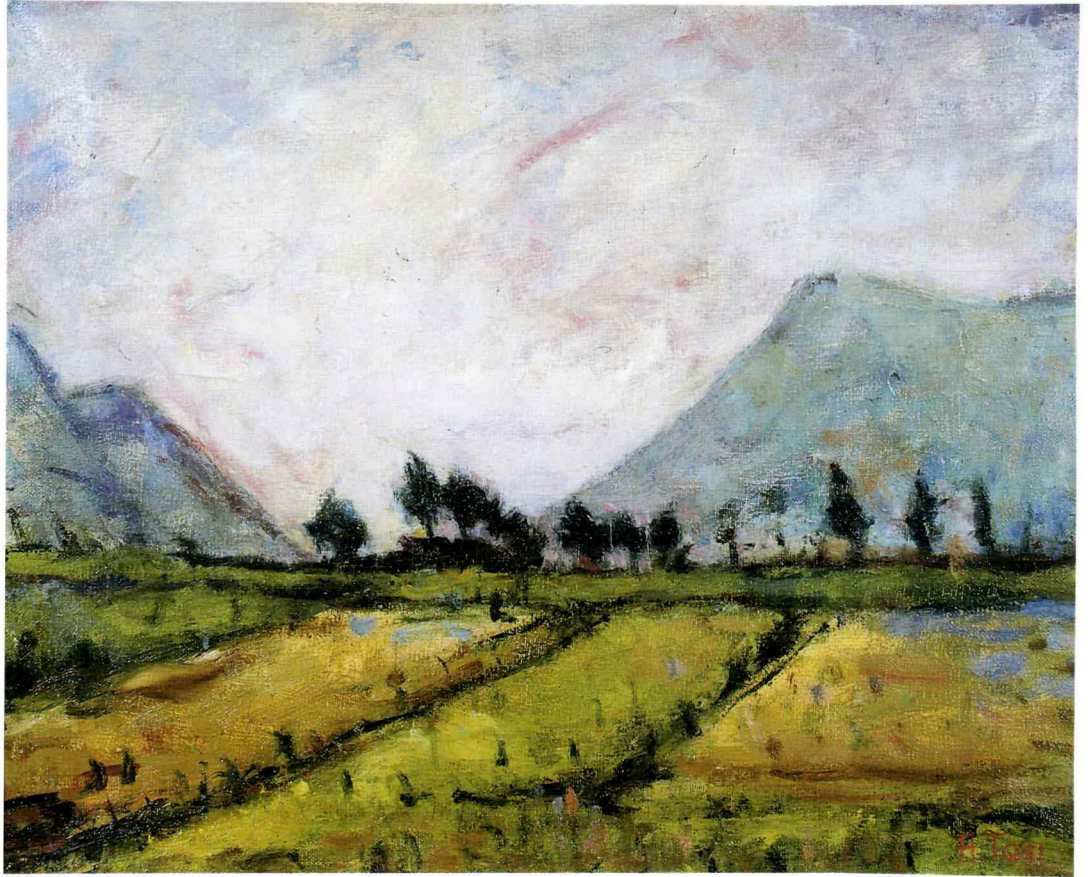
Arturo Tosi

(Busto Arsizio, 1871 –
Milano, 1956)

Il grano

olio su tela, cm 31x39

collezione privata



Ernesto Piccoli

(Rovereto, 1909–1962)

Vecchie case sul lago, 1945 c.

olio su tela, cm 15x20

collezione privata

Ha una formazione da autodidatta, nonostante sia stato iscritto per un breve periodo all'Accademia Ambrosiana di Milano, dove viene a contatto con personalità come Sassu, Cantatore, Birolli. A partire dagli anni Trenta inizia la sua attività espositiva, basata su un operare fondamentalmente intimista, lontano dalle suggestioni azzardate tipiche dell'avanguardia. Abile acquerellista, sa coniugare esuberanti intonazioni cromatiche con suggestivi effetti luministici. Costante e vivida è la luce che anima scene e cieli nella loro variabilità, a tratti tersi o

coperti, comunque in grado di articolare la sua tavolozza e la sua pennellata. Piccoli assume masse e volumi come snodi di ancoraggio della composizione, costruita da tacche colorate e non da linee. Il suo linguaggio, profondamente attento al dato naturalistico, si concede sfoghi esultanti di forma-cromia e permane saldamente ancorato ad ipotesi strutturali e spaziali di forte impatto sintetico. La materia fatta di colore, che è insieme sostanza e luce, cattura ed ingloba i valori atmosferici, saturando ogni elemento fino a flagrarne linee e contorni.



Antonio Calderara

(Abbiategrosso, 1903 –
Vaccigò di Ameno, 1978)

Hotel Paradiso

olio su tavola, cm 22x33
collezione privata

Scorrendo la produzione di Antonio Calderara si può notare come l'osservazione della realtà assuma modalità assai diverse, procedendo secondo direttrici più ritmiche, bloccate nella purezza di un disegno netto e quasi essenziale, passando per quelle più pittoristiche fino ai modi più geometricamente costruiti. La sua pittura si manifesta non solo come dilemma tra paesaggio e figura, tra linea e colore, ma è anche un problema di tecniche e di materie coloranti. Il fatto che egli non abbia studiato presso scuole o maestri lo rende particolarmente libero nell'affrontare continue ricerche e sperimentazioni. Talvolta procede mescolando i colori con il caolino per ispessire la materia, che diviene compatta ed addirittura densa di rilievi. In altri casi opta invece per la purificazione della

tavolozza verso tonalità meno casuali e più unitarie, favorite dall'imbiancarsi del colore. Fisicità ed interiorizzazione mentale sono impegnate parallelamente in un dialogo continuo. Tale oscillazione trova quiete nel momento in cui l'artista si orienta verso le pure geometrie dell'astrazione. È proprio nella pittura di paesaggio che va ricercato il seme della sua conversione all'astrattismo geometrico. All'interno di tale solco Calderara sperimenta le sue alchimie figurative di luce e colore che fasciano le immagini di morbida e felpata atmosfera. La tentazione di far assorbire le forme dalla luminosità s'alterna al piacere di un colore caldo ed acceso, così dagli impallidimenti dell'oggettività della visione si passa a dipinti traboccanti di esuberanza tonale.



Enzo Morelli

(Bagnacavallo, 1896 —
Bogliano del Garda, 1976)

Il Garda d'inverno, 1947
olio su tavola, cm 40x55
Galleria Ponte Rosso, Milano

Pittore, affreschista, acquerellista ed illustratore svolge quest'ultima attività per riviste e periodici fino agli inizi degli anni Quaranta, riprendendola sporadicamente anche in seguito. Esordisce come pittore in occasione della I Mostra del Novecento Italiano alla Permanente di Milano e successivamente prende parte alle maggiori rassegne nazionali ed internazionali quali le Biennali di Venezia e le Quadriennali di Roma. Dal 1926 al 1931 risiede ad Assisi dove affresca la Sala della Conciliazione nel Palazzo Comunale. Legata a questo periodo è una feconda produzione di quadri a soggetto paesaggistico.

Le riflessioni sui quattrocentisti umbri e toscani e sui primitivi irrobustisce la compostezza austera delle sue composizioni ed induce l'artista ad affrontare il paesaggio umbro con rara capacità di sintesi, aliena da qualsiasi piacevolezza ed improntata piuttosto su una severa scansione dello spazio. Certamente non si tratta di pittura dell'attimo, ma di una rimessa in valore della strutturazione compositiva, temperata comunque dal recupero dei valori dell'atmosfera e dall'uso di sapienti succosità cromatiche. La sensualità delle gamme coloristiche avvolgono magicamente le volumetrie definite e salde.



Carlo Dalla Zorza

(Venezia, 1903–1977)

Burrasca a Burano, 1947

olio su cartone, cm 35x49,5

collezione privata

È legato agli artisti della Scuola di Burano. Dopo aver manifestato una chiara predisposizione nei confronti del disegno, dell'incisione e dell'illustrazione, dal 1932 l'interesse verso la pittura ha il sopravvento. Partecipa a numerose edizioni della Biennale di Venezia e della Quadriennale di Roma; diversi sono i riconoscimenti che gli vengono tributati. Dopo un viaggio a Parigi si stabilisce sui colli asolani. Il contatto diretto con la natura e l'immersione nelle sue atmosfere magiche ed incantate favoriscono la concentrazione dell'artista su tematiche legate prettamente al paesaggio. L'alluvione che colpisce tragicamente Firenze nel 1966 distrugge gran parte della sua

opera grafica che egli si dedica ad integrare, continuando l'assiduo lavoro sui colli di Teolo.

Come si evince dalle opere esposte, la pennellata di Dalla Zorza si muove agile e disinvolta sulla superficie nel tentativo di costruire una quinta paesistica mai eccessivamente definita. La strutturazione dell'immagine non rientra infatti nei principali obiettivi dell'artista che sposta piuttosto il suo interesse sul colore. Forte della lezione impressionista, egli privilegia il tocco disinibito e sciolto, pur rimanendo fedele ad un impasto cromatico pulito, delicato nei toni e misurato nei contrasti.



Carlo Dalla Zorza

(Venezia, 1903–1977)

Portofino, 1950

olio su cartone telato,

cm 50x60

collezione privata



Francesco Menzio

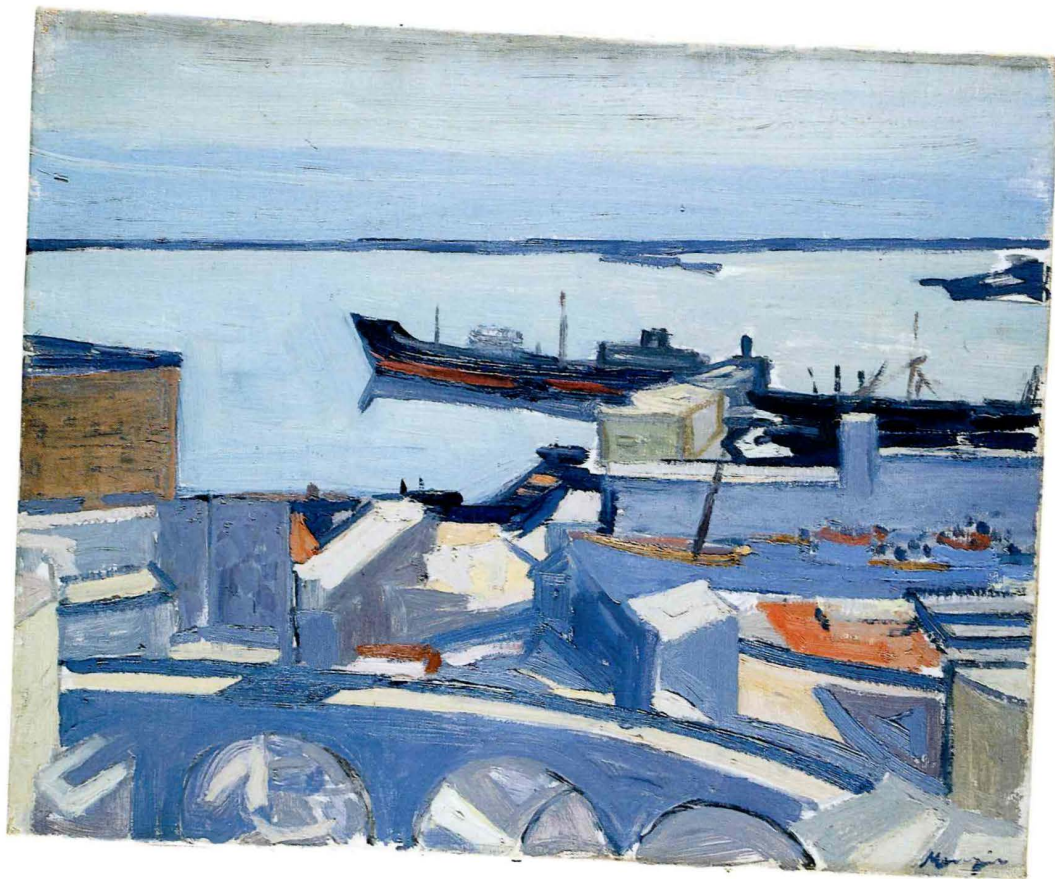
(Tempio Pausania, 1899 –
Torino, 1979)

Il ponte di Carignano
olio su tela, cm 40X50
collezione privata

Fondamentalmente autodidatta, sin dal 1920 Menzio è attratto dalle ricerche di Casorati, pur non diventandone mai suo allievo. Fondamentale è la sua partecipazione alla mostra Venti artisti Italiani alla Galleria di Lino Pesaro, in occasione della quale si incrociano i destini del futuro gruppo dei Sei di Torino (Chessa, Galante, Paulucci, Boswell, Levi), mentre l'incontro con Margherita Sarfatti alla I Mostra del Novecento Italiano favorirà la sua partecipazione alle esposizioni del tour novecentista a Ginevra e Zurigo. Durante la sua carriera si susseguono gli inviti ufficiali a manifestazioni importanti sia in Italia sia all'estero e numerose sono le personali che gli vengono dedicate.

La sua pittura nasce essenzialmente nel clima insofferente di una città industriale come Torino, dove molti sono gli

stimoli dettati da un collezionismo attento e dinamico. L'opera in mostra è una testimonianza della sensibilità dell'artista alla tradizione francese da Manet a Cézanne, della quale condivide soprattutto l'atteggiamento morale ed intellettuale, manifestando così il proprio dissenso nei confronti delle direttive del Novecento, orientato piuttosto a porre l'accento sulla tradizione figurativa nazionale. In questa tela emerge chiara la passione di Menzio per il colore, per le volumetrie incantate, pervase da un'idea di poesia intesa come pura espressione del sentimento. Accenti cromatici, agitati dall'invenzione e dall'estro, intervengono a scuotere la composizione giocata su tarsie e tenuta essenzialmente su tonalità monocordi.



Atanasio Soldati

(Parma, 1896 — Milano, 1953)

Paesaggio con sedie e tavoli

tempera su carta,

cm 14,5x25

collezione privata

Diplomatosi alla Scuola di Architettura di Parma, nel 1925 si trasferisce a Milano dove, dopo una breve esperienza futurista ed un successivo tentativo purista si rivolge alla ricerca astratta della quale, con Melotti, Licini e Fontana è uno dei primi rappresentanti italiani. Fondamentale è la mostra al Milione presentata da Carlo Belli, mentre del 1934 è la sua partecipazione all'Esposizione d'Arte Italiana organizzata dalla Permanente di Milano a Ginevra. Con Dorfles, Monnet e Munari fonda il MAC (Movimento Arte Concreta) dando precise indicazioni relative ad un'arte rigorosamente astratta. È invi-

tato alla Biennale di Venezia nel 1948 e nel 1950, mentre a quella del 1952 gli viene dedicata un'intera sala. Come dimostrato da questa delicatissima e poetica tempera, le sue composizioni sono basate fondamentalmente sulla ricerca della purezza geometrica, sull'equilibrio teso a conferire all'immagine il massimo di ordine e chiarezza, sull'esaltazione delle potenzialità della cromia. Il paesaggio è qui costruito secondo un impianto fondato su una semplificazione radicale, sottolineata da marcate linee di contorno e ritmiche campiture di colore piatto, evidenziate talvolta da accesi contrappunti.



Fortunato Depero

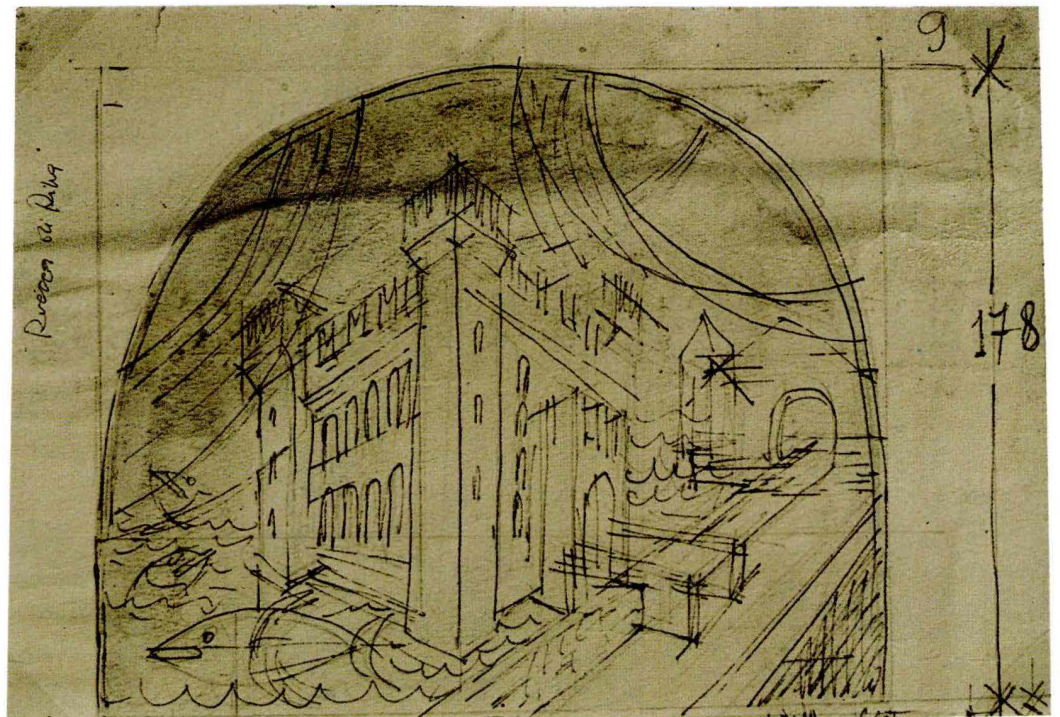
(Fondo, 1892 –
Rovereto, 1960)

La Rocca di Riva, 1950 c.
matita su carta, mm 190x275
Museo Civico, Riva del Garda

Recatosi a Roma nel 1914, Depero firma con Balla il *Manifesto della Ricostruzione Futurista dell'Universo*. Negli anni del dopoguerra è una figura chiave del Secondo Futurismo, non soltanto nel campo pittorico ma anche in quello delle arti applicate. Dopo aver avviato a Rovereto un laboratorio per la produzione di arazzi, stoffe, tappeti e giocattoli di grande estro, diviene grafico pubblicitario ed autore di costumi teatrali e scenografie a New York, dove esegue anche importanti opere di tema urbano-industriale. Personalità eclettica, si occupa di scrittura sperimentale, componendo poesie "astratte" e "umoriste".

Durante la guerra Depero sfolla a Serrada di Folgarida e tra quelle montagne, che gli hanno fornito sempre spunti fecondi, hanno origine molti lavori a soggetto paesaggistico. In questo periodo si dedica alla ripresa di scorci dal vero. Tale attività ha costituito un filone a carattere realistico relativamente conosciuto, sfociante prevalentemente in opere grafi-

che, di cui *La Rocca di Riva* ne è un esempio. Da questi corpus di disegni e studi il pittore trae materia per molti dipinti del decennio successivo, ricontestualizzati però in uno stile basato sulla sintesi dei concetti di dinamismo e simultaneità. Durante gli anni Quaranta e Cinquanta la pittura si fa compositivamente più compatta e plasticamente ancor più sintetica. Il cromatismo diviene potente incline ad un incupimento severo. Depero stesso parla di "essenzialismo organico" a proposito del condensarsi dinamico delle immagini. Anche nel *Paesaggio* esposto in questa occasione masse e forme sono intese come valori plastici che si confrontano in una molteplice gamma di relazioni, creando immagini giocate su sensazioni simultanee. Tra i vari elementi non vi è confusione poiché i piani sono disposti comunque secondo un intimo equilibrio. Le zone sono definite da contorni netti, mentre la profondità di campo è ottenuta mediante la sovrapposizione dei piani ed i variati accorgimenti plastici.



Fortunato Depero

(Fondo, 1892 –
Rovereto, 1960)

Paesaggio, 1950 c.
olio su tela, cm 70x90
collezione privata



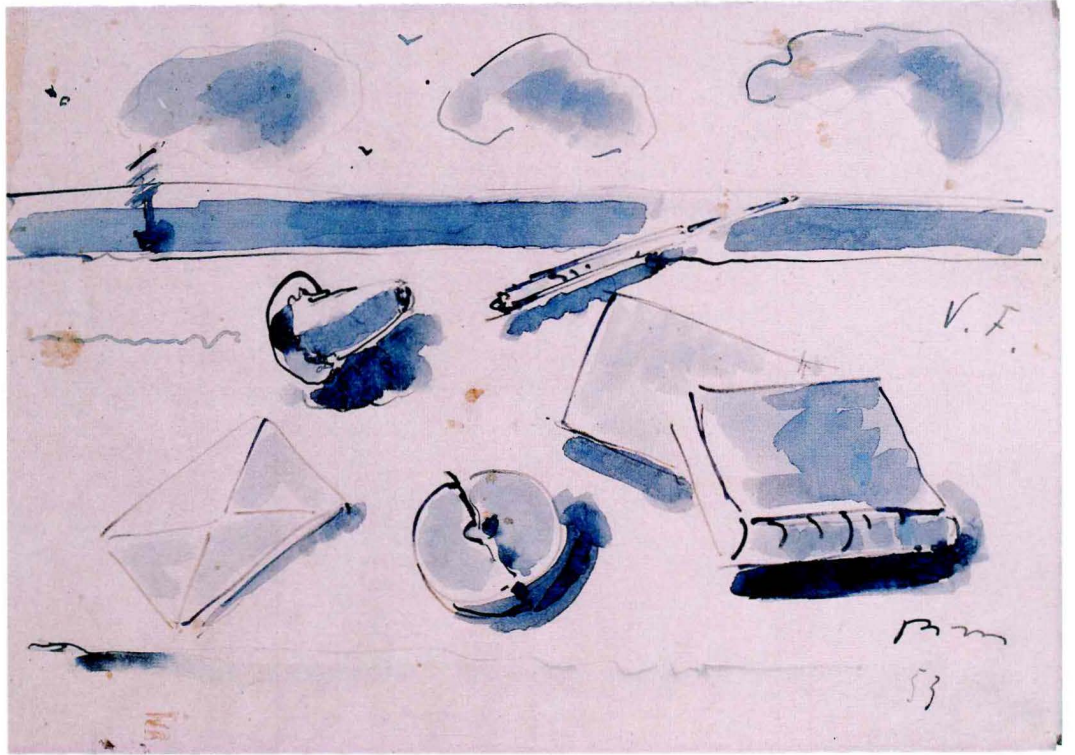
Filippo De Pisis

(Ferrara, 1896 –
Milano, 1956)

Senza titolo, 1953
acquerello su carta,
cm 35x50,5
collezione privata

Dopo l'esordio come scrittore nel 1916 con il volume *Canti della Croata*, si dedica alla pittura. Se determinante è l'incontro con De Chirico, Carrà e Savinio, peculiare rimane il suo linguaggio caratterizzato da un'estrema libertà del segno e da un'assoluta rapidità nella rappresentazione. Soggiorna a lungo a Parigi e compie diversi viaggi a Londra, tuttavia piuttosto ridotto è il campionario dei suoi temi incentrato principalmente sui paesaggi, sulle piazze e le vie delle città conosciute, sulle nature morte e sui fiori. La natura "stenografica" della sua espressione, concretizzata in una trama quasi astratta di segni, deriva essenzialmente dalla necessità di cogliere parvenze destinate a dissolversi. Il dato effimero della natura ossessiona il pittore che trasferisce sulla tela questo sentimento attraverso un'attività rapida, che rompe l'ordine della rappresentazione formale bloccata. Al contrario invece, la sua ten-

denza al brulichio di segni ed interventi cromatici è stata scambiata per inclinazione verso un impressionismo vaporoso e ridondante. Figure e colori più che approdo sono spunti per dare sfogo ad una sensibilità lirica ricchissima. È quanto emerge da questa natura morta, dove gli oggetti aggallano, quasi sospesi nell'atmosfera. Su una sorta di piano disegnato al confine dello spazio, tra terra e cielo, sono alcuni elementi considerati in qualità di soggetto protagonista, quasi ad assumere presenza e dignità di tema significativa. Nella loro disposizione, come nel disegno, s'avverte un'intimità quotidiana, l'uso di forme cariche di dati poetici. Gli oggetti sono calati in un'atmosfera di malinconia marcata, sottolineata dall'evanescenza del colore. La materia all'acqua favorisce un'ineffabile leggerezza alla resa pittorica di una pagina castigata nei toni trattenuti sulla teoria degli azzurri.



André Derain

(Chatou, Yvelines, 1880 —
Garches, Hautes-de-Seine, 1954)

Le grand demoiselle, 1954

bronzo, cm 35x22x18

esempl. 10/11

collezione privata

Rivelatosi nell'ambito della scuola fauve per la ricchezza gioiosa del colore ma anche per il notevole senso della misura, già verso il 1908 esaurisce questa fase per riprendere la lezione di Cézanne ed approdare quindi ad una più meditata visione della natura. Successivamente la ricerca di Derain, anche per influsso dei primitivi francesi e della scultura africana, subisce una nuova evoluzione, indirizzandosi verso un arcaismo asciutto e monumentale. Negli anni del dopoguerra, in polemica col proliferare di movimenti come il Dada ed il Surrealismo, si volge verso la realtà, mediata dall'arte romana antica. La scultura si colloca entro quella fase di semplificazione condot-

ta fino a desumere dal motivo affrontato una solida volumetria, in cui si legge la rigida applicazione dell'idea di trattare la natura attraverso il cilindro, la sfera ed il cono, rappresentando tutto in prospettiva. Tale formula costituisce pressoché un punto di arrivo della ricerca; essa tende infatti a conservare la funzione figurativa propria della pittura entro i limiti minimi della verosimiglianza combinata con quelli di uno spazio tridimensionale, in cui i vari elementi conservano le loro proporzioni e la coerenza dei loro rapporti. Evidenti sono l'assenza di modellato, di una trama di superficie, di dettagli realistici a favore di un processo di riduzione e ridefinizione assai marcato.



Carlo Carrà

(Quargento, 1881 — Milano, 1966)

Paesaggio, 1958

olio su tela, cm 30x40
collezione privata

Se nella sua formazione si trovano tracce del tardo romanticismo lombardo ed influenze dei paesisti piemontesi, notevoli sono inizialmente i punti di contatto che Carrà ha con la pittura divisionista. Dopo il suo contributo al movimento futurista, matura la sua adesione alla poetica metafisica perseguendo un processo di semplificazione formale, fondato su un principio di idealizzazione geometrica del reale. L'artista imbocca la strada del paesaggio non come scelta tematica, ma come genere vero e proprio, anche se messo in discussione dalle avanguardie che prediligono l'azione, come pure dalla metafisica che abolisce ogni immedesimazione fenomenica. È dunque una rilettura complessa di possibilità espressive come insieme di invenzione e controllo formale al tempo stesso. Carrà infatti scrive che: "Vi sono due maniere di intendere la pittura di paese. La prima consiste nel rendere fedelmente il contorno e la modellatura di un certo raggruppamento di alberi, di monti, di acque e di case. Que-

sto metodo, che diremo verista, non esclude l'idealizzazione nello scegliere la posizione più caratteristica, quella che meglio esprime l'ora e il tempo. La seconda maniera è di fare di un paesaggio un poema pieno di spazio e di sogno, dove gli elementi naturali sono accessori. Qui l'arte è più difficile, in quanto è più ambiziosa."

Partendo da un'arte mentale come quella metafisica l'artista giunge a ciò che lui stesso definisce "realismo mitico": un'immagine reale ma anche sognata, espressa attraverso un naturalismo filtrato da volumetrie severe e rigorose. Della casa, delle barche smussa i particolari approdando ad un'essenzialità di visione che è sintesi e proporzione. Il dipinto può contare su una semplicità stilistica basata sulla geometria che innerva segretamente la composizione, ma anche sul sentimento lirico che tutto pervade. Forme aperte della natura e forme chiuse di edificio e barche si coniugano armoniosamente nell'infinità di toni azzurri che caratterizzano cielo ed acqua.



Gastone Celada

(Verona, 1912)

Barche, 1960

olio su tela, cm 24x27

collezione privata



Mario Sironi

(Sassari, 1885 –
Milano, 1961)

Il trovatore, 1950 c.

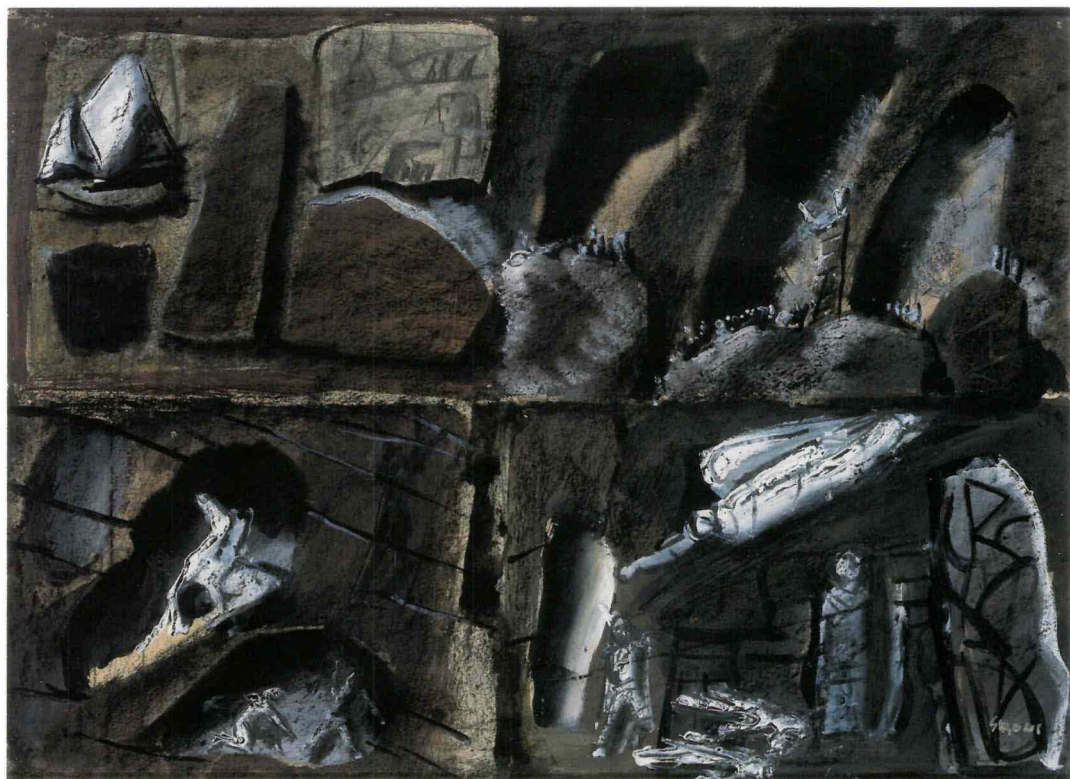
tempera e matita su carta,
cm 36x50

collezione privata

Frequenta lo studio di Balla a Roma, dove entra in contatto con Boccioni e Severini. Successivamente si trasferisce a Milano, dove partecipa al movimento futurista, rielaborandone le tematiche anche dopo l'adesione al Gruppo di Novecento nei primi anni Venti. Dalle sue opere trapela una mirabile sintesi di valori costruttivi, sostenuti da una straordinaria padronanza del disegno e del colore. Le memorie di una classicità recuperata anche in funzione epica, come accade nelle grandi decorazioni murali degli anni Trenta, si fondono con l'originale interpretazione delle tematiche futuriste attraverso stilizzazioni rudi e squadrate.

A differenza di altri protagonisti del Gruppo di Novecento, Sironi è sempre pronto a rinnovarsi. Di conseguenza l'abbandono del ruolo pubblico per ritornare alla pittura da cavalletto, nel chiuso dell'atelier, gli impone un orientamento diverso. Negli anni Cinquanta la sua ricerca approda infatti a nuove soluzioni: composizioni di oggetti e frammenti di paesaggio

vengono inseriti in spazi articolati e sovrapposti. Si tratta di momenti visionari, moltiplicati da una superficie divisa in un numero sempre maggiore di settori ritmati secondo scansioni differenti. Il quadro in questione evidenzia due registri ripartiti in modo equivalente, all'interno dei quali la medesima idea viene riproposta sotto aspetti variabili ma concomitanti. La ricusazione della grande dimensione non comporta un adattamento ad una rassegnazione, né rinuncia al rapporto con l'architettura, che diviene invece un ideale sottinteso. Da questi spaccati affiorano memorie metafisiche; dalla giustapposizione di relitti reiterati, assestati in un'immobilità sacrale, emerge la drammaticità della ricerca del passato dell'uomo. La composizione ridotta a mera squadratura esalta il disegno che risulta quasi scolpito, "rudemente squadrato". Il procedimento semplificativo e sintetico messo in atto dall'artista è assistito da una monocromia quasi metallica, scossa dal contrasto energico tra zone d'ombra e gorgi di luce.



Anfora n. 4

1948-1950

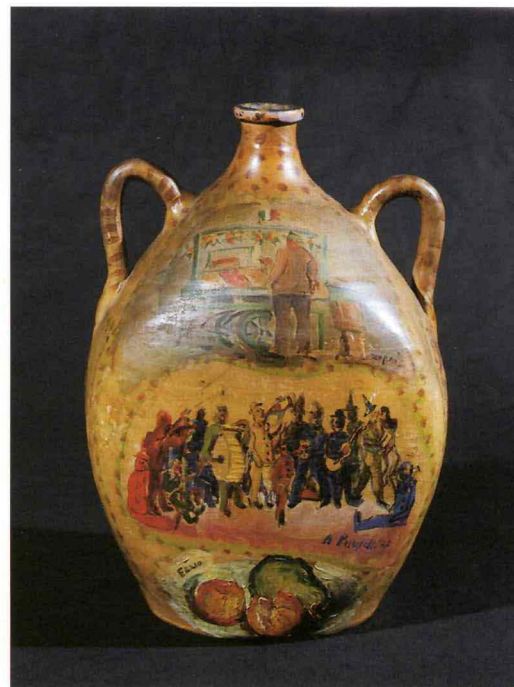
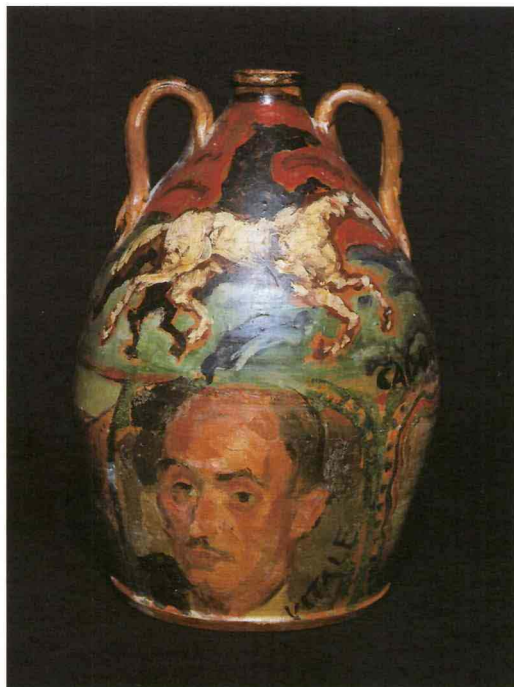
h. cm 38

Ø cm 24

Cadorin, *Cavalli*

Vitale, *Ritratto di Arnaldo Ambrosi*

Museo Civico, Riva del Garda



Anfora n. 3

1947-1950

h. cm 38

Ø cm 26

Paluselli, *Musicanti*

Museo Civico, Riva del Garda

Anfora n. 5

1948-1950

h. cm 35

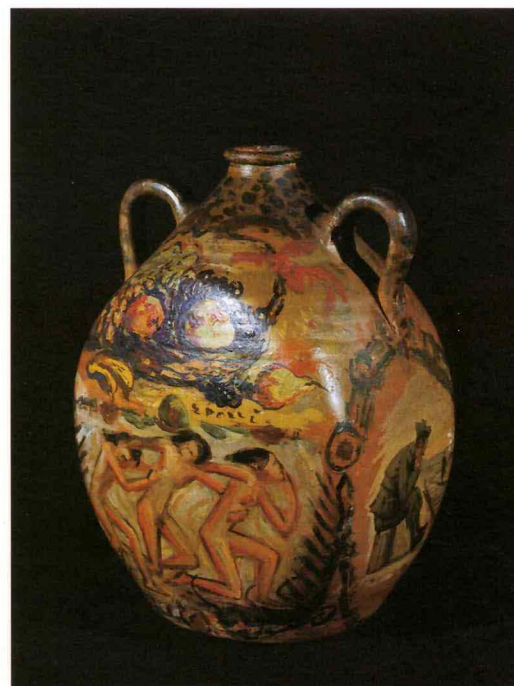
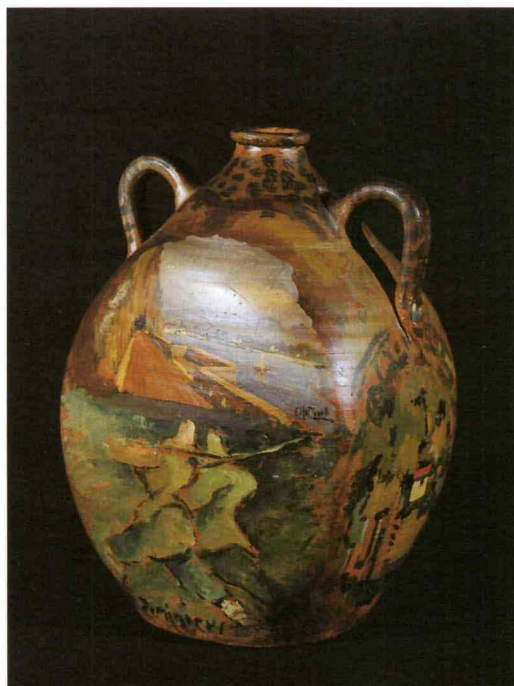
Ø cm 25

Dal Lago, *Paesaggio*

Polli, *Natura morta*

Jaspers, *Tre nudi*

Museo Civico, Riva del Garda



Anfora n. 6

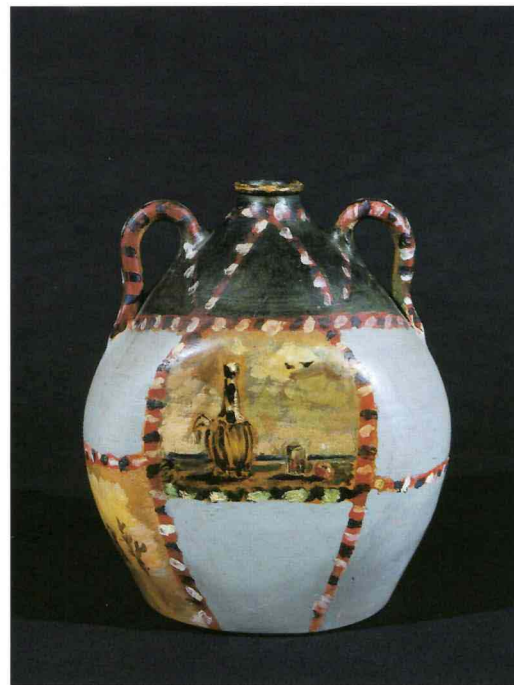
1948-1950

h. cm 35

Ø cm 25

Dal Lago, *Paesaggio*

Museo Civico, Riva del Garda



Anfora n. 10

1947-1953

h. cm 32

Ø cm 26

de Pisis, *Naura morta*

Museo Civico, Riva del Garda

Anfora n. 2

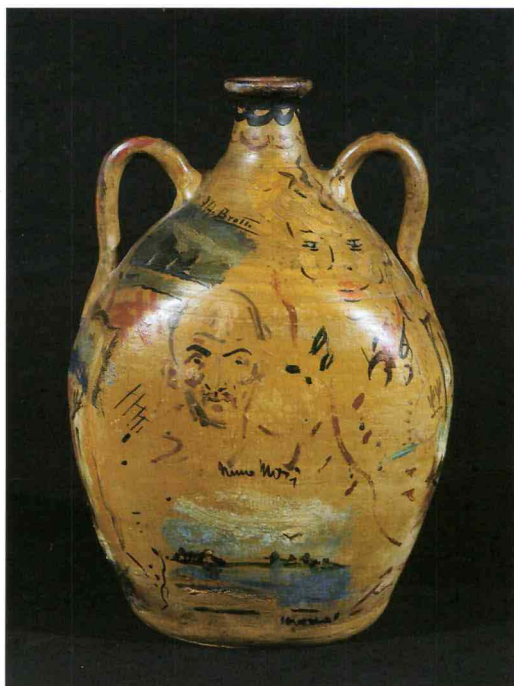
1947

h. cm 37

Ø cm 24

Mori, *Ritratto di Arnaldo Ambrosi*

Museo Civico, Riva del Garda



Anfora n. 11

h. cm 60

Ø cm 25

Frìsia, *Isola di S. Giorgio*

Museo Civico, Riva del Garda



Finito di stampare
nel mese di marzo 2005
dalla Tipolitografia Temi - TN

